



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS (FCS)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS (PPGPC)
DOUTORADO

ALCIONE GOMES DE ALMEIDA

Plínio Marcos: do texto à tela

GOIÂNIA
2024



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Alcione Gomes de Almeida

3. Título do trabalho

PLÍNIO MARCOS: DO TEXTO À TELA

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Robson Correa De Camargo, Usuário Externo**, em 28/05/2024, às 04:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Alcione Gomes De Almeida, Usuário Externo**, em 28/05/2024, às 16:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4555472** e o código CRC **8BB8DAC1**.

Referência: Processo nº 23070.010167/2024-36

SEI nº 4555472

https://sei.ufg.br/sei/controlador.php?acao=documento_imprimir_web&acao_origem=arvore_visualizar&id_documento=4941429&infra_sistema=... 1/1

ALCIONE GOMES DE ALMEIDA

Plínio Marcos: do texto à tela

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, da Faculdade de Ciências Sociais, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Doutora em Performances Culturais.

Área de Concentração: Performances Culturais.

Linha de pesquisa: Teorias e Práticas da Performance.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo.

GOIÂNIA
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Almeida, Alcione Gomes de
Plínio Marcos [manuscrito] : do texto à tela / Alcione
Gomes de Almeida. - 2024.
361 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação
em Performances Culturais, Goiânia, 2024.

Bibliografia.

Inclui siglas, abreviaturas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Adaptação cinematográfica. 2. Cinema brasileiro. 3.
Mikhail Bakhtin. 4. Performances Culturais . 5. Teatro. I. Camargo,
Robson Corrêa de, orient. II. Título.

CDU 791



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 06 da sessão de Defesa de Tese de Alcione Gomes de Almeida que confere o título de Doutora em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos quinze dias do mês de maio do ano de dois mil e vinte e quatro, a partir das nove horas, por meio de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada: PLÍNIO MARCOS: DO TEXTO À TELA. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo (PPGPC UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Paulo Vieira de Moura (UFPB), membro titular externo; Professor Doutor Raimundo Matos de Leão (UFBA), membro titular externo; Professor Doutor Roberto Abdala Junior (UFG), membro titular interno; Professor Doutor Marcelo Mari (UnB), membro titular externo, cujas participações ocorreram por videoconferência. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Robson Corrêa de Camargo, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Robson Correa De Camargo, Usuário Externo**, em 28/05/2024, às 05:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cleomar De Sousa Rocha, Coordenador de Pós-Graduação**, em 28/05/2024, às 13:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Abdala Junior, Professor do Magistério Superior**, em 15/07/2024, às 18:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4549887** e o código CRC **2B12E49D**.

Referência: Processo nº 23070.010167/2024-36

SEI nº 4549887

Figura 1. Fotografia de Plínio Marcos em venda itinerante de suas obras.



Fonte: Google Imagens, s.d. Disponível em: www.google.com. Acesso em: 18 de mar. 2023.

Plínio Marcos foi vendedor ambulante de suas próprias obras por vários anos, em São Paulo, muitas vezes recebeu a alcunha de “camelô da cultura”. Uma atividade que se tornou emblemática de sua trajetória laboral e artística, a qual exerceu por necessidade. Esta fase da vida de Plínio despertara com frequência a curiosidade de quem conversasse com ele, conforme resgato nesta pesquisa.

À memória de Plínio Marcos.

Agradecimentos.

À disponibilidade do professor Dr. Robson Corrêa de Camargo em orientar este trabalho. É um privilégio compartilhar de sua sabedoria!

Às instituições públicas onde estudei, desde a infância até o presente momento.

À Universidade Federal de Goiás, nas pessoas da profa. Rosângela Nunes Castro e do Pró-reitor Everton Wirbitzki da Silveira, pela concessão de meu afastamento das atividades laborais, com suporte financeiro, durante a realização da maior parte do curso.

Ao Programa de Pós-graduação em Performances Culturais, aos professores, técnicos-administrativos e funcionários pela convivência amigável e apoio em todas as etapas.

Ao Programa de Pós-graduação em História, no qual realizei uma disciplina fundamental para a ampliação de meus conhecimentos sobre cinema, com a profa. Dra. Alcilene Cavalcante.

Aos docentes doutores que compuseram a minha banca de qualificação; Karine Ramaldes, Paulo Vieira e Roberto Abdalla, por suas generosas e profundas contribuições ao prosseguimento da pesquisa.

A Maria Cristina Reinato e Andressa Costa pela revisão textual e auxílio na formatação do trabalho.

Aos continuadores do legado de Plínio Marcos em nosso país, e além de nossas fronteiras!

Obrigada!

Agradecimentos especiais.

À Deus e às divindades às quais acredito, pela chance da vida, amparo e sustento a cada instante de meu existir.

À minha mãe pela presença constante, e aos membros de minha família por sempre me atenderem quando lhes solicito, mesmo com todos os seus afazeres.

Aos meus ancestrais, iniciadores de muitas jornadas às quais continuei sob suas luzes e amor.

Aos colegas companheiros de tantas horas de estudo e momentos de descontração, na FCS, no Centro de Aulas e na FH, e que tanto me ensinaram sobre as diferenças, as virtudes e as falhas constitutivas do ser humano. Meu abraço fraterno.

Aos colegas e amigos do ambiente de trabalho, que nos últimos meses se preocuparam e se solidarizaram com minha saúde em concomitância à finalização da pesquisa.

Obrigada!

ALCIONE GOMES DE ALMEIDA

PLÍNIO MARCOS: DO TEXTO À TELA

Tese apresentada à Universidade Federal de Goiás, como parte das exigências para a obtenção do título de doutora em Performances Culturais.

Goiânia, Goiás, 15 de maio de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Membro titular 01 - Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo (Presidente e orientador)
PPGPC/UFG

Membro titular interno 02 - Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior
PPGPC/UFG

Membro titular externo 01 - Prof. Dr. Marcelo Mari
UNB

Membro titular externo 02 - Prof. Dr. Paulo Vieira de Moura
UFPB

Membro titular externo 03 - Prof. Dr. Raimundo Matos de Leão
UFBA

Membro suplente interno - Profa. Dra. Nádia Maria Weber Santos
PPGPC/UFG

Membro suplente externo 01 - Profa. Dra. Adriana Fernandes
UFPA

Membro suplente externo 02 - Prof. Dr. Eduardo José Reinato
PUC/GO

RESUMO

Este trabalho inicialmente faz uma apresentação do autor Plínio Marcos em consonância com temas de interesse, como cultura, performance e performances culturais. Nesta etapa, o principal interesse é abordar de forma consistente, ainda que sintética, a vida e obra do autor, isto implica em discorrer sobre sua influência na cultura brasileira em diferentes décadas e na atualidade. Neste início, de acordo com o marco temporal em exposição, surgem apontamentos acerca do corpus de análise. O sucesso que Plínio alcançará com a montagem de suas peças teatrais desperta interesse de cineastas em adaptá-las para o cinema, tal como, contos e argumentos escritos pelo autor, resultando nos longas-metragens: *Navalha na carne* (1970, 1997), *Dois perdidos numa noite suja* (1971, 2003), *Nenê Bandalho* (1971), *A rainha diaba* (1974), *Barra pesada* (1977), *Barrela: escola de crimes* (1994), *Querô* (2006). O objetivo primordial deste trabalho é engendrar uma análise dessas obras cinematográficas, em ordem cronológica, privilegiando as adaptações das peças teatrais pela importância que exerceram na carreira do dramaturgo. Proceder desta forma auxilia no equilíbrio da extensão dessa fase. Quando se trata do universo pliniano, é fundamental observar o lugar social que o personagem ocupa na obra; sua origem; as relações que constrói na história; a seleção linguística que forma os diálogos; o ambiente no qual a trama se desenvolve; o progresso do conflito. Concomitante a esses aspectos, são discutidas as alterações percebidas nos filmes em cotejo com o texto-base — como a supressão, complemento e atualização — tendo como horizonte particularidades da sociedade brasileira à época de suas filmagens e do próprio cinema brasileiro, que terminam por influir nesse processo, na divulgação e recepção dessa filmografia. É o caso da ditadura civil-militar no país, que entre os anos de 1964 a 1985, dentre suas incontáveis ações autoritárias, implementou violentas restrições a grande parte da sociedade, ao campo das artes, aos artistas e demais trabalhadores do ramo. Os resultados obtidos com a investigação confirmam o que outros pesquisadores já haviam apontado: a singularidade, a relevância e a potência de Plínio Marcos no cenário cultural brasileiro em qualquer tempo. O autor santista atuou fortemente na linha de frente em oposição ao cerceamento das artes no país e à liberdade de opinião durante o regime militar. Correu muitos riscos por recusar exilar-se. Firmou-se como destacada figura de resistência, mesmo quando se deu a abertura política no país, sem jamais abdicar de seus ideais e voz contestadora. É consenso, ainda, a questão de seu legado se manter perene e atual para a nossa sociedade contemporânea. Visando o efetivo desenvolvimento da análise fílmica, o referencial teórico do filósofo russo Mikhail Bakhtin (1988, 2010, 2011, 2014, 2019, 2020) é essencial, porque muitas de suas ideias viabilizam densidade aos estudos das adaptações e, portanto, possibilidades viáveis de observar e compreender o funcionamento da linguagem cinematográfica. Na aplicação do repertório conceitual bakhtiniano aos filmes analisados, há noções que se mostram produtivas à observação das características de feitura dos longas, das posturas de seus realizadores, pesquisadores e público, assim como dos temas observados, para além de um exame analítico, que se faz crítico também. Assim, a análise do corpus se ampara, principalmente, nos conceitos de: alteridade; o eu/outro; ato responsável; não-álibi; o ético e o estético; o mundo da teoria; o mundo da cultura; dialogismo; gêneros discursivos; teoreticismo (crítica a objetificação da historicidade que constitui a vida); refração; polifonia; ideologia; cronotopo (envolve relações espaciais e temporais, tem origem nas palavras gregas *chrónos*, o mesmo que tempo, e *tópos*, definição de espaço).

Palavras-chave: adaptação cinematográfica; cinema brasileiro; Mikhail Bakhtin; Performances Culturais; teatro.

ABSTRACT

This paper introduces the renowned author Plínio Marcos focusing on themes of interest such as culture, performance, and cultural performances. The introduction aims to provide a concise yet consistent approach to his life and career, thus discussing his influence on Brazilian culture over the decades and nowadays. The discussion initially considers the temporal framework, and remarks emerge regarding the analysis' corpus. Plínio's theatrical success attracted filmmakers, leading to adaptations of his plays, short stories, and scripts into movies, including *Navalha na carne* (1970, 1997), *Dois perdidos numa noite suja* (1971, 2003), *Nenê Bandalho* (1971), *A rainha diaba* (1974), *Barra pesada* (1977), *Barrela: escola de crimes* (1994), *Querô* (2006). The primary purpose of this paper is to systematically analyze the cinematographic corpus in chronological order, prioritizing the adaptations of Plínio's theatrical plays due to their role in the dramatist's career. This approach facilitates the equilibrium of this extensive work. When it comes to the Plinian universe, it is essential to observe the social role a character plays; their origins; the relationships built; the dialogues' linguistic selection; the environment where the plot evolves; the progress of the conflict. Accordingly, there are differences between the films and the original text - suppression, complementation, and update, with the Brazilian society and its period characteristics during filming as a horizon, in addition to the Brazilian film industry, which impacts the production, promotion, and reception. A case in point is the Civil-Military Dictatorship (1964-1985), which, among other authoritarian policies, implemented violent restrictions on society, the Arts, artists, and other professionals in the field. The results of this investigation corroborate with other authors: the singularity, relevance, and power of Plínio Marcos in Brazilian culture in any period. The *Santista* author strongly opposed the suppression of the Arts and freedom of speech during the Military regime. He was at risk for isolation and became a prominent resistance figure even after political liberalization, without ever soothing his ideas and dissenting voice. His legacy's endurance and relevance for contemporary society is a consensus. The theoretical base of Mikhail Bakhtin (1988, 2010, 2011, 2014, 2019, 2020) is essential for the effective development of film analysis, considering the ideas provide density for the adaptation's study and, therefore, viable possibilities to observe and comprehend cinematographic language. When applying the Bakhtinian repertoire to the films, several concepts are valuable to filmmaking characteristics, the stance of the creators, researchers, and the public, as well as the themes explored, expanding beyond an analytical and critical examination. Thus, the analysis of the *corpus* is primarily supported by: otherness; the self/other; responsible act; non-alibi; the ethical and the aesthetic; the world of theory; the world of culture; dialogism; responsive understanding; discourse genres; theoreticism (critique of the objectification of historicity that constitutes life); refraction; polyphony; ideology; chronotope (involves spatial and temporal relations, originates from the Greek words *crónos*, meaning time, and *tópos*, meaning space).

Keywords: Brazilian cinema; cinematographic adaptation; cultural performances; Mikhail Bakhtin; theater.

LISTA DE ABREVIATURAS

AIDS	Síndrome da Imunodeficiência Humana
CEFET-GO	Centro Federal de Educação Tecnológica de Goiás
COVID-19	<i>Coronavirus Disease 2019</i> (doença por coronavírus, 2019)
DOI-CODI	Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes S.A.
FCS	Faculdade de Ciências Sociais
PPGIPC	Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais
PUC-SP	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
STF	Supremo Tribunal Federal
TBC	Teatro Brasileiro de Comédia
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFG	Universidade Federal de Goiás
USP	Universidade de São Paulo

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Fotografia de Plínio Marcos em venda itinerante de suas obras.....	6
Figura 2. Greve e passeata liderada por artistas.....	163
Figura 3. Protesto nas escadarias do Teatro Municipal no Rio de Janeiro.....	164
Figura 4. Protesto nas escadarias do Teatro Municipal no Rio de Janeiro.....	164
Figura 5. Passeata dos Cem Mil no Centro do Rio de Janeiro.....	165
Figura 6. Frame 1 de A navalha na carne (1970). 00' 54". Atriz: Glauce Rocha.....	201
Figura 7. Frame 2 de A navalha na carne (1970). 01' 02".....	201
Figura 8. Frame 3 de A navalha na carne (1970). 01' 49".....	202
Figura 9. Frame 4 de A navalha na carne (1970). 11' 13".....	203
Figura 10. Frame 5 de A navalha na carne (1970). 15' 17".....	203
Figura 11. Frame 6 de A navalha na carne (1970). 12' 12". Ator: Jecé Valadão.....	204
Figura 12. Frame 7 de A navalha na carne (1970). 13'. Ator: Emiliano Queiroz.....	204
Figura 14. Frame 9 de A navalha na carne (1970). 22' 11". Atores da esquerda para a direita: Ricardo Maciel, Emiliano Queiroz.....	206
Figura 15. Frame 10 de A navalha na carne (1970) 22' 26".....	206
Figura 16. Frame 11 de A navalha na carne (1970). 26' 45".....	207
Figura 17. Frame 12 de A navalha na carne (1970). 28' 14".....	211
Figura 18. Frame 13 de A navalha na carne (1970). 28' 39".....	211
Figura 19. Frame 14 de A navalha na carne (1970). 29' 50".....	211
Figura 20. Frame 15 de A navalha na carne (1970). 35' 12".....	211
Figura 21. Frame 16 de A navalha na carne (1970). 40' 17".....	214
Figura 22. Frame 17 de A navalha na carne (1970). 43' 54".....	215
Figura 23. Frame 18 de A navalha na carne (1970). 44' 26".....	216
Figura 24. Frame 19 de A navalha na carne (1970). 44' 46".....	216
Figura 25. Frame 20 de A navalha na carne (1970). 46' 29".....	217
Figura 26. Frame 21 de A navalha na carne (1970). 46' 33".....	217
Figura 27. Frame 22 de A navalha na carne (1970). 48' 02".....	218
Figura 28. Frame 23 de A navalha na carne (1970). 58' 16".....	218
Figura 29. Frame 24 de A navalha na carne (1970). 61" 04".....	219
Figura 30. Frame 25 de A navalha na carne (1970). 73' 25".....	220
Figura 31. Frame 26 de A navalha na carne (1970). 75'.....	221
Figura 32. Frame 27 de A navalha na carne (1970). 80' 41".....	222
Figura 33. Frame 28 de A navalha na carne (1970). 88' 29".....	223
Figura 34. Frame 29 de A navalha na carne (1970). 89' 50".....	223
Figura 35. Frame 1 de Dois perdidos numa noite suja (1971). 00' 29".....	224
Figura 36. Frame 2 de Dois perdidos numa noite suja (1971). 04' 18". Ator: Emiliano Queiroz.....	225
Figura 37. Frame 3 de Dois perdidos numa noite suja (1971). 09' 13". Atores da esquerda para a direita: Nelson Xavier, Emiliano Queiroz.....	233
Figura 38. Frame 4 de Dois perdidos numa noite suja (1971). 14' 39".....	234

Figura 39. Frame 5 de Dois perdidos numa noite suja (1971). 39' 30"	235
Figura 40. Frame 6 de Dois perdidos numa noite suja (1971). 63' 15"	236
Figura 42. Frame 8 de Dois perdidos numa noite suja (1971). 69' 43"	237
Figura 43. Frame 9 de Dois perdidos numa noite suja (1971) 74' 47"	239
Figura 44. Frame 10 de Dois perdidos numa noite suja (1971) 76' 25"	240
Figura 45. Frame 11 de Dois perdidos numa noite suja (1971). 89' 40"	240
Figura 46. Frame 12 Dois perdidos numa noite suja (1971). 95' 28"	241
Figura 47. Frame 13 de Dois perdidos numa noite suja (1971). 95' 35"	241
Figura 48. Frame 14 de Dois perdidos numa noite suja (1971). 96' 53"	242
Figura 51. Frame 3 de Nenê Bandalho (1971). 08' 50"	245
Figura 52. Frame 4 de Nenê Bandalho (1971). 16' 39"	246
Figura 56. Frame 8 de Nenê Bandalho (1971). 35' 54"	248
Figura 57. Frame 9 de Nenê Bandalho (1971). 36' 15"	249
Figura 58. Frame 10 de Nenê Bandalho (1971). 36' 18"	249
Figura 59. Frame 11 de Nenê Bandalho (1971). 61' 11"	250
Figura 60. Frame 12 de Nenê Bandalho (1971). 61' 33"	250
Figura 61. Frame 13 de Nenê Bandalho (1971). 66' 15"	251
Figura 62. Frame 14 de Nenê Bandalho (1971). 67' 08"	251
Figura 63. Frame 15 de Nenê Bandalho (1971). 78' 28"	251
Figura 64. Frame 16 de Nenê Bandalho (1971). 80' 25"	252
Figura 65. Frame 17 de Nenê Bandalho (1971). 80' 26"	252
Figura 66. Frame 18 de Nenê Bandalho (1971). 80' 30"	252
Figura 67. Frame 19 de Nenê Bandalho (1971). 80' 42"	253
Figura 68. Frame 20 de Nenê Bandalho (1971). 81' 08"	253
Figura 69. Frame 1 de A rainha diaba, 1974, 00' 03"	257
Figura 70. Frame 2 de A rainha diaba (1974). 00' 11"	257
Figura 71. Frame 3 de A rainha diaba (1974). 00' 14"	257
Figura 72. Frame 4 de A rainha diaba (1974). 00' 15"	258
Figura 73. Frame 5 de A rainha diaba (1974). 00' 18"	258
Figura 74. Frame 6 de A rainha diaba (1974). 00' 44"	258
Figura 75. Frame 7 de A rainha diaba (1974). 00' 07"	258
Figura 76. Frame 8 de A rainha diaba (1974). 02' 13"	259
Figura 77. Frame 9 de A rainha diaba (1974). 02' 17"	259
Figura 78. Frame 10 de A rainha diaba (1974). 16' 02". Atores: Stepan Nercessian, Odete Lara	260
Figura 79. Frame 11 de A rainha diaba (1974). 24' 11"	261
Figura 80. Frame 12 de A rainha diaba (1974). 24' 42"	261
Figura 81. Frame 13 de A rainha diaba (1974). 33' 12"	262
Figura 82. Frame 14 de A rainha diaba (1974). 37' 01"	262
Figura 83. Frame 15 de A rainha diaba (1974). 42' 14"	263
Figura 84. Frame 16 de A rainha diaba (1974). 42' 50"	263

Figura 85. Frame 17 de A rainha diaba (1974). 46' 02". Ator: Nelson Xavier.....	264
Figura 86. Frame 18 de A rainha diaba (1974) 52' 02".....	265
Figura 87. Frame 19 de A rainha diaba (1974) 55' 16".....	265
Figura 88. Frame 20 de A rainha diaba (1974) 55' 22".....	265
Figura 89. Frame 21 de A rainha diaba (1974) 56' 40". Ator: Milton Gonçalves.....	266
Figura 90. Frame 22 de A rainha diaba (1974). 61' 38".....	266
Figura 91. Frame 23 de A rainha diaba (1974). 65' 57".....	267
Figura 92. Frame 24 de A rainha diaba (1974). 72' 14".....	268
Figura 93. Frame 25 de A rainha diaba (1974). 76' 17".....	268
Figura 94. Frame 26 de A rainha diaba (1974). 76' 37".....	268
Figura 95. Frame 27 de A rainha diaba (1974). 76' 51".....	269
Figura 96. Frame 28 de A rainha diaba (1974). 80' 02".....	269
Figura 97. Frame 29 de A rainha diaba (1974).80' 22".....	269
Figura 98. Frame 30 de A rainha diaba (1974). 80' 33".....	269
Figura 99. Frame 31 de A rainha diaba (1974). 87' 46".....	270
Figura 100. Frame 32 de A rainha diaba (1974). 91' 01".....	270
Figura 101. Frame 33 de A rainha diaba (1974). 92' 57".....	270
Figura 102. Frame 1 de Barra Pesada (1977). 01' 00". Atriz: Ítala Nandi.....	272
Figura 103. Frame 2 de Barra Pesada (1977). 01' 07".....	272
Figura 104. Frame 3 de Barra Pesada (1977). 14' 13". Atores da esquerda para a direita: Paulo Sacramento, Wilson Grey.....	272
Figura 105. Frame 4 de Barra Pesada (1977). 19' 55".....	275
Figura 106. Frame 5 de Barra Pesada (1977). 20' 04".....	276
Figura 107. Frame 6 de Barra Pesada (1977). 20' 49".....	276
Figura 108. Frame 7 de Barra Pesada (1977). 21' 50".....	277
Figura 109. Frame 8 de Barra Pesada (1977). 23' 50". Ator: Stepan Nercessian.....	278
Figura 110. Frame 9 de Barra Pesada (1977). 27' 00".....	278
Figura 111. Frame 10 de Barra Pesada (1977). 27' 54". Atores da esquerda para a direita: Elza Gomes, Fábio Camargo.....	279
Figura 112. Frame 11 de Barra Pesada (1977). 30' 03".....	279
Figura 113. Frame 12 de Barra Pesada (1977). 32' 06".....	279
Figura 114. Frame 13 de Barra Pesada (1977). 32' 55".....	279
Figura 115. Frame 14 de Barra Pesada (1977). 33' 00".....	279
Figura 116. Frame 15 de Barra Pesada (1977). 36' 59".....	280
Figura 117. Frame 16 de Barra Pesada (1977). 37' 04".....	280
Figura 118. Frame 17 de Barra Pesada (1977). 37' 39".....	281
Figura 119. Frame 18 de Barra Pesada (1977). 38' 09".....	281
Figura 120. Frame 19 de Barra Pesada (1977). 38' 35".....	282
Figura 121. Frame 20 de Barra Pesada (1977). 38' 41".....	282
Figura 122. Frame 21 de Barra Pesada (1977). 52' 31".....	282
Figura 123. Frame 22 de Barra Pesada (1977). 52' 38". Ator: Haroldo de Oliveira.....	283

Figura 124. Frame 23 de Barra pesada (1977). 62' 57"	284
Figura 125. Frame 24 de Barra pesada (1977). 63' 22". Atores: Ítala Nandi, Reginaldo Faria...	284
Figura 126. Frame 25 de Barra pesada (1977). 63' 33"	284
Figura 127. Frame 26 de Barra pesada (1977). 63' 38"	285
Figura 128. Frame 27 de Barra pesada (1977). 63' 49"	285
Figura 130. Frame 29 de Barra pesada (1977). 68' 15"	286
Figura 131. Frame 30 de Barra pesada (1977). 68' 23"	286
Figura 132. Frame 31 de Barra pesada (1977). 68' 40"	286
Figura 133. Frame 32 de Barra pesada (1977). 68' 53"	287
Figura 134. Frame 33 de Barra pesada (1977). 69' 36"	287
Figura 135. Frame 34 de Barra pesada (1977). 69' 54"	288
Figura 136. Frame 35 de Barra pesada (1977). 70' 05"	288
Figura 137. Frame 36 de Barra pesada (1977). 89' 10"	288
Figura 138. Frame 37 de Barra pesada (1977). 95' 48"	288
Figura 139. Frame 38 de Barra pesada (1977). 96' 11"	289
Figura 140. Frame 39 de Barra pesada (1977). 97' 17"	289
Figura 141. Frame 40 de Barra pesada (1977). 98' 26"	290
Figura 142. Frame 41 de Barra pesada (1977). 99' 06"	290
Figura 143. Frame 42 de Barra pesada (1977). 99' 36"	290
Figura 144. Frame 43 de Barra pesada (1977). 99' 50"	290
Figura 145. Frame 44 de Barra pesada (1977). 99' 59"	291
Figura 146. Frame 45 de Barra pesada (1977). 100' 33"	291
Figura 147. Frame 46 de Barra pesada (1977). 100' 37"	292
Figura 148. Frame 1 de Barrela: escola de crimes (1994). 16' 33"	293
Figura 149. Frame 2 de Barrela: escola de crimes (1994). 32' 40"	293
Figura 150. Frame 3 de Barrela: escola de crimes (1994). 01' 06"	295
Figura 151. Frame 4 de Barrela: escola de crimes (1994). 29' 37"	296
Figura 152. Frame 5 de Barrela: escola de crimes (1994). 32' 40"	297
Figura 153. Frame 6 de Barrela: escola de crimes (1994). 46' 42"	298
Figura 154. Frame 7 de Barrela: escola de crimes (1994). 49' 03"	298
Figura 155. Frame 8 de Barrela: escola de crimes (1994). 52' 53". Atores da esquerda para a direita: Marcos Palmeira, Cláudio Mamberti, Paulo César Pereio, Marcos Winter, Roberto Bomtempo, Cosme dos Santos, Chico Díaz.....	299
Figura 156. Frame 9 de Barrela: escola de crimes (1994). 54' 58"	299
Figura 157. Frame 10 de Barrela: escola de crimes (1994). 57' 00"	300
Figura 158. Frame 11 de Barrela: escola de crimes (1994). 58' 53"	301
Figura 159. Frame 12 de Barrela: escola de crimes (1994). 66' 18"	302
Figura 160. Frame 1 de Navalha na carne (1997). 00' 30"	304
Figura 161. Frame 2 de Navalha na carne (1997). 07' 01"	304
Figura 162. Frame 3 de Navalha na carne (1997). 08' 46". Ator: Carlos Loffler.....	305
Figura 163. Frame 4 de Navalha na carne (1997). 11' 16". Atores da esquerda para a direita:	

Carlos Loffler e Jorge Perugorría.....	305
Figura 164. Frame 5 de Navalha na carne (1997). 16' 06".....	306
Figura 165. Frame 6 de Navalha na carne (1997). 18' 42".....	306
Figura 166. Frame 7 de Navalha na carne (1997). 19' 00".....	307
Figura 167. Frame 8 de Navalha na carne (1997). 19' 10".....	307
Figura 168. Frame 9 de Navalha na carne (1997). 21' 24".....	308
Figura 170. Frame 11 de Navalha na carne (1997). 39' 55".....	309
Figura 171. Frame 12 de Navalha na carne (1997). 41' 22".....	310
Figura 173. Frame 14 de Navalha na carne (1997). 56' 53".....	311
Figura 174. Frame 15 de Navalha na carne (1997). 67' 13".....	311
Figura 175. Frame 16 de Navalha na carne (1997). 71' 47".....	312
Figura 176. Frame 17 de Navalha na carne (1997). 112' 00".....	313
Figura 177. Frame 18 de Navalha na carne (1997). 112' 03".....	314
Figura 178. Frame 19 de Navalha na carne (1997). 112' 16".....	314
Figura 179. Frame 1 de Dois perdidos numa noite suja (2003). 15' 21". Atriz: Débora Falabella.....	317
Figura 180. Frame 2 de Dois perdidos numa noite suja (2003). 15' 20".....	317
Figura 181. Frame 3 de Dois perdidos numa noite suja (2003). 37' 39".....	317
Figura 182. Frame 4 de Dois perdidos numa noite suja (2003). 55' 47".....	318
Figura 183. Frame 5 de Dois perdidos numa noite suja (2003). 56'. Ator: Roberto Bomtempo. 318	
Figura 184. Frame 6 de Dois perdidos numa noite suja (2003). 57' 28".....	319
Figura 185. Frame 7 de Dois perdidos numa noite suja (2003). 91' 59".....	320
Figura 186. Frame 8 de Dois perdidos numa noite suja (2003). 92' 10".....	320
Figura 187. Frame 1 de Querô (2006). 16' 34". Atores em primeiro plano: Igor Maximiliano (de blusa vermelha), Giulio Lopes.....	323
Figura 188. Frame 2 de Querô (2006). 20' 57". Ator: Maxwell Nascimento.....	324
Figura 189. Frame 3 de Querô (2006). 22' 12".....	324
Figura 190. Frame 4 de Querô (2006). 26' 44".....	324
Figura 191. Frame 5 de Querô (2006). 31' 30".....	325
Figura 192. Frame 6 de Querô (2006). 42' 15". Ator: Milhem Cortaz.....	325
Figura 193. Frame 7 de Querô (2006). 56' 06".....	326
Figura 194. Frame 8 de Querô (2006). 58' 45".....	327
Figura 195. Frame 9 de Querô (2006). 58' 52".....	327
Figura 196. Frame 10 de Querô (2006). 74' 55".....	328
Figura 197. Plínio Marcos (segundo à esquerda) e Pagu (terceira à direita).....	328

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Filmes adaptados de obras do autor Plínio Marcos.

115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	20
PERCURSO.....	20
1. OBJETIVOS.....	25
1.1 Organização e referencial teórico.....	27
1.2 Metodologia, performance e performances culturais.....	38
1.2.1 Cultura, performance e a vida cotidiana.....	42
1.2.2 Performance e atos performáticos.....	45
2. SINOPSE BIOGRÁFICA, PLÍNIO MARCOS NO TEATRO E EM OUTRAS ARTES	48
2.1 As novas trajetórias e criações do dramaturgo jornalista.....	59
2.2 Legado e redescobertas.....	85
2.3 Linguagem.....	89
2.3.1 Personagens e violência.....	90
2.3.2 Marginalidade, crueldade, religiosidade.....	93
2.4 Traços e contextos numa arte plural.....	95
2.5 Cenário anterior e influências.....	98
2.6 A arte cinematográfica pelo caminho.....	104
3. O TEATRO, O CINEMA E O AUTOR SANTISTA.....	111
3.1 Considerações acerca da adaptação fílmica.....	119
3.2 A tríade: cinema, teatro e literatura.....	123
4. CINEMA NOVO.....	126
4.1 Cinema marginal.....	136
5. O REGIME MILITAR E O CERCEAMENTO DA CULTURA BRASILEIRA.....	144
5.1 O teatro.....	154
5.1.1 A luta em prol das liberdades.....	162
5.2 A mídia televisiva.....	167
5.3 O cinema.....	169
5.3.1 O gênero cinematográfico policial.....	172
6. OS POSTULADOS DE MIKHAIL BAKHTIN E O CINEMA.....	174
6.1 Teoria e análise fílmica.....	194
7. DO TEXTO À TELA: UMA ABORDAGEM DIALÓGICA COM OS	199
LONGAS-METRAGENS.....	199
7.2 A navalha na carne, a obra fílmica de 1970, e o prólogo.....	200
7.2.1 Temas relativos à peça e ao filme.....	211
7.2.2 O texto da peça no filme.....	214
7.3 Dois perdidos numa noite suja, de 1971, apresentação e traços gerais.....	224
7.3.1 A peça.....	226
7.3.2 Uma leitura do filme de Chediak.....	232

7.4 Nenê bandalho, de 1971.....	242
7.4.1 Particularidades do filme de Emílio Fontana.....	243
7.5 A rainha diaba, de 1974, algumas considerações.....	255
7.5.1 Caracterização da obra.....	256
7.5.2 O filme de Antônio Carlos Fontoura.....	259
7.6 Barra pesada, de 1977.....	271
7.6.1 Um roteiro extraído do conto Nas quebradas da vida.....	274
7.6.2 Um filme no contexto urbano e social brasileiro.....	275
7.7 Aproximações ao filme Barrela: escola de crimes, de 1994.....	292
7.7.1 A produção fílmica.....	293
7.8 Navalha na carne, de 1997.....	301
7.8.1 A história de Neville D'almeida.....	302
7.9 Dois perdidos numa noite suja, de 2003.....	314
7.9.1 A obra fílmica de José Joffily.....	314
7.10 Querô, de 2006.....	320
7.10.1 A adaptação de Carlos Cortez.....	321
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	327
REFERÊNCIAS.....	333

INTRODUÇÃO

PERCURSO

É pertinente iniciar o relato de meu percurso acadêmico com o dado de que concluí o curso de Letras (Licenciatura em Português-Espanhol), ofertado pela Universidade Federal de Goiás (UFG), em 2004, e por alguns anos, exerci a docência nos campos de conhecimento para os quais me habilitei — em escolas públicas e no centro de línguas da UFG. Em seguida, abracei a oportunidade de ingressar na mesma instituição na função de técnico de nível superior, sendo este o meu trabalho atual e do qual me afastei por alguns anos a fim de me dedicar aos estudos.

É oportuno e estranho ressaltar que, durante os cinco anos em que cursei a graduação na UFG, nenhuma das ementas, das várias disciplinas que realizei, contemplou qualquer autor brasileiro ligado às artes dramáticas, para que fosse estudado com a abrangência de seu tempo. Acredito que, primeiramente, foi o desejo de começar a preencher essa lacuna em minha formação que me guiou na escolha do objeto de pesquisa na candidatura ao mestrado.

Conta ainda o fato de que, durante a adolescência e juventude, tive o privilégio de conviver com professores, lideranças estudantis e, por vezes, com alguns artistas (amadores) locais e dedicados palestrantes que tinham em comum, em suas palavras e atitudes, algumas preocupações, como o trabalho com a autoestima dos indivíduos, no sentido da descoberta e desenvolvimento de seus talentos, vocações e habilidades individuais; a valorização da arte; o respeito à diversidade; o debate sobre questões políticas; a promoção da justiça social, dentre outros temas de semelhante envergadura.

Em consonância com a minha trajetória de vida, comecei a pesquisar possíveis autores que poderiam me tocar para estudos futuros. Iniciei, então, a leitura da obra de Nelson Rodrigues (1912–1980); natural de Recife, capital de Pernambuco, além de cronista, jornalista e ensaísta, é considerado um dos maiores dramaturgos do país. Tendo deixado extenso legado cultural, suas produções vêm sendo fonte de pesquisa constante para trabalhos acadêmicos. Os textos jornalísticos que escreveu ganharam destaque com temas ligados ao futebol, pelo tom dramático e metáforas que empregava — também foi autor de crônicas sociais, comportamentais e memorialistas. Sua obra dramática apresentava temas incômodos para a sociedade conservadora da época: adultério, incesto, traição, violência, nudez, insanidade, suicídio. Os personagens, via de regra, pertencentes à classe média do subúrbio, primam por uma densidade psicológica complexa e, posso dizer, intrigante. Nessa breve descrição, devo

ponderar que o autor revolucionou a maneira de se fazer teatro no Brasil. Sua peça *Vestido de noiva* é um marco no início do processo de modernização do teatro brasileiro. Montada pela primeira vez no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1943, pelo grupo amador *Os Comediantes*, a obra foi dirigida pelo polonês Zbigniew Ziembinski, recém-imigrado ao país (Gomes, 2012, n.p.).

Pelo espaço que aqui disponho, devo acrescentar que Nelson Rodrigues influenciou gerações futuras com suas técnicas e ideias inovadoras, tidas ao mesmo tempo como “incômodas”. O próprio escritor se autodenominou “desagradável” pelo choque que provocava no público, pois atraía admiração para si, como também “repugnância e ódio” (Gomes, 2012, p. 1–2).

É de relevância a este estudo citar a opinião de Sábado Magaldi acerca do peso que Nelson Rodrigues adquiriu para os dramaturgos brasileiros que o sucederam: “Por meio da linguagem, límpida, sucinta, vibrátil, e da capacidade de expor os desvãos menos confessáveis de suas personagens, Nelson abriu caminho para todos os dramaturgos surgidos nas últimas décadas” (Rollemberg, 2020, n.p.).

Cumprir destacar que o nome de Nelson Rodrigues é constantemente referenciado à dramaturgia de Plínio Marcos — desde o início da carreira do dramaturgo santista —, e ambos se situam na fase modernizante do teatro brasileiro. É uma relação interessante, pois, sendo os dois de épocas diferentes, conviveram num Brasil de mesmo tempo. *Mulher sem pecado*, de Rodrigues, foi escrita em meados de 1941, já Plínio concluiu *Barrela* no ano de 1958.

Patrícia Galvão (1910–1962), a Pagu, relacionou o trabalho de Rodrigues e Marcos. Considerada musa inspiradora do modernismo no Brasil, a artista manteve duradouro vínculo de amizade com Plínio Marcos, de modo que suas vidas se cruzariam em várias ocasiões (Contiero, 2007, p. 97-103). Num desses encontros — no extinto Bar Regina, instalado no bairro Gonzaga, em Santos, local onde Plínio se encontrava com bastante frequência com os amigos — “como quem não quer nada, entre copos e cigarros, Plínio puxou *Barrela* — ‘ela sempre andava no meu bolso, toda amassadinha’ — e entregou à amiga para que lesse. Em seguida, nas recordações de Plínio: “— A Patrícia leu e falou: ‘Porra, o diálogo dessa peça é violentíssimo’. Em êxtase, Pagu proclamou: ‘Gênio! Gênio! Os diálogos são tão fortes quanto os de Nelson Rodrigues!’ (Mendes, 2009, p. 84).

Um ponto comum, embora não idêntico, entre as poéticas dos dramaturgos, refere-se à criação dos diálogos dos personagens, permeados pelo uso de linguagem coloquial ou

linguagem de rua, despojada, com o uso de gírias e termos chulos. Na visão de Carlos Heitor Cony (1999), as aproximações entre os dois dramaturgos 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 (Cony, op. cit., p. 1).

Navegar por essas histórias e dados permitiu-me chegar à biografia de Plínio Marcos de Barros (1935–1999). Meu interesse foi instantâneo. Esse encontro despertou em mim um amálgama de memórias e sentimentos. A dura realidade presente em parte de suas obras, o poético e a forma como os temas típicos do ser humano se apresentam, impactou-me sobremaneira. Até esse dia, eu não havia lido nenhuma obra completa do autor. Foi uma riquíssima descoberta, logo, tive certeza de que o autor casava com os interesses embasados por minha trajetória de vida até o momento. Imediatamente, considerei estudá-lo em pesquisas futuras. Recordei-me da ausência de autores no estilo de Plínio em minha formação acadêmica, e que não fazem parte da literatura cânone que se costuma estudar na graduação em Letras. Percebo que, na época atual, a situação não mudou muito, pois é raro encontrar instituições que incluam o dramaturgo no currículo de graduação do curso em questão.

Assim, realizei o curso de mestrado entre 2014–2016 em Letras – Crítica Literária, na Pontifícia Universidade Católica de Goiás, abordando parte da trajetória pessoal de Plínio Marcos e o estudo comparativo de três obras representativas da carreira do autor que, dentro de parâmetros regulares da crítica literária. O estudo teve como principal objetivo evidenciar o ineditismo da estética lançada pelo dramaturgo a partir de suas criações teatrais, bem como discorrer acerca de sua importância no cenário cultural brasileiro. O trabalho, de título *A Estética de Plínio Marcos Evidenciada em Dois Perdidos Numa Noite Suja, Navalha Na Carne e Balada de um Palhaço*, foi orientado pela professora Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento. Essa iniciativa, além de me propiciar conhecimento significativo do universo pliniano, instigou em mim o propósito de, no futuro, aprofundar as minhas pesquisas sobre o mesmo autor, em um curso de doutorado.

Em 2018, tomei conhecimento da existência do *Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais* na UFG, por meio do edital de seleção para pós-graduação *stricto sensu*, de responsabilidade da Pró-Reitoria de Pós-Graduação/UFG. Fiquei interessada, pois, como cogitava pleitear uma vaga em curso de doutorado, pareceu-me promissor ter a chance de pesquisar o autor Plínio Marcos na perspectiva desse Programa, cujo caráter é

inter(multi)(trans)disciplinar. Assim, é ampla a oferta de teorias e abordagens para se conduzir a pesquisa, o que, na minha percepção, expande os horizontes e proporciona ao pesquisador atuação mais livre e completa na condução do trabalho — faço a comparação com a área de Letras, com a qual tenho vivências.

Preparar-me para a seleção foi desafiador, pois muitas dúvidas persistiam pelo caminho, mas decidi traçar estratégias de estudo a partir de recursos distintos — obtive os materiais indicados nas referências; fiz pesquisa bibliográfica extra e me recorde de assistir algumas vezes ao vídeo divulgado pela TV UFG, cujo tema foi: *Performances Culturais*¹, no qual os professores do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais/UFG, Robson Corrêa de Camargo (encenador e crítico teatral, fundador e coordenador do Programa entre 2011–2016) e Roberto Abdala Júnior (historiador na UFG), são os entrevistados. Dessa maneira, interagi com diversas fontes que traziam questões de extrema relevância para mim, como a conceituação dos termos Performances Culturais, performance, arte e cultura; protótipos de pesquisas que podem ser realizadas ou já estavam sendo feitas no Programa; e a importância desses estudos na dissolução de equívocos históricos que se perpetuam no mundo. Ao final das etapas seletivas, afortunadamente, obtive sucesso.

Concluí as disciplinas pertinentes à minha pesquisa entre 2019 e 2020, e cada uma delas trouxe contribuições à minha adaptação ao curso, como também me capacitou a ter melhor rendimento na apresentação de eventos e escritura de artigos. As que elenco a seguir tiveram mais proximidade com o desenvolvimento do objeto de pesquisa desta tese.

A disciplina *Teorias e Práticas da Performance e Correntes Teóricas e Metodológicas em Performances Culturais* possibilitou-me contato a concepções teóricas aplicadas a distintos estudos no âmbito das performances de diferentes culturas; a observação de tensões nas relações entre as metodologias sob análise e em diferentes conceitos disciplinares. Logo, foi relevante para me iniciar nas relações que tenho estabelecido entre cinema e performances, bem como arte e vida.

Memória, Cinema e Gênero: Cinematografias Brasileiras e Argentinas da Transição Democrática (anos 1970/1980), ofertada pelo Programa de Pós-graduação da Faculdade de História da UFG, possibilitou-me profícua interação com pesquisadores da área de História e com um colega profissional do jornalismo. A seleção de filmes trabalhada em sala de aula, e as subsequentes discussões com os colegas e a professora Dra. Alcilene Cavalcante foram

¹ *Viver Ciência*. 3ª temporada. Data de exibição: 09/09/2015. Tema: Performances Culturais. Disponível em: www.tvufg.org.br/viverciencia. Último acesso em: 29 jun. 2021.

substanciais para o meu entendimento do cinema como suporte de memória, a permitirem, assim, refletirmos quanto às tensões e conflitos de memórias diversas. Essa disciplina qualificou-me a formular leituras sobre o processo de criação filmica em suas sutilezas, por exemplo, pela percepção de diferentes discursos sociais e morais engendrados em cada filme. O repertório fílmico, num total de dez vistos em sala de aula, e dois como atividade extra, trouxe para o centro das discussões de nosso grupo a presença de uma narrativa oficial, com outras interpostas, bem como as representações de gêneros e sexualidades nessas obras.

Cinema e Performances Culturais, realizada de modo remoto, contou com a participação de docentes de outras instituições e ampliou meus horizontes com a abordagem de teóricos essenciais aos estudos de cinema, desde a sua origem aos tempos atuais. O nome do norte-americano David Llewelyn W. Griffith (1875–1948) merece alusão, por ter sido ele o responsável por grande parte da evolução do cinema, assim, essa arte vira linguagem e, principalmente, distingue-se do teatro. Dentre os vários conteúdos abordados, destaco as explicações do professor titular da disciplina, Dr. Lisandro Magalhães Nogueira, acerca dos quatro domínios do cinema: “cinema ficcional clássico e moderno”, “cinema documentário”, “cinema experimental” e o “cine-ensaio”. Como sugere o título da disciplina, as discussões encaminharam-se no sentido de que o cinema deve ser entendido enquanto performance com traços de realidade e que, por isso mesmo, traz em seu bojo acontecimentos e questões das sociedades contemporâneas.

Realmente desejo que esta pesquisa contribua para que o nome e a obra de Plínio Marcos se tornem cada vez mais fonte de estudo e debate em nossa sociedade, em especial no âmbito universitário e, certamente, na graduação em Letras. O autor deixou-nos um profundo e extenso legado cultural, o qual nos proporciona um exame do período histórico de criação de boa parte de suas obras, mantendo-se atual para o trato e compreensão de questões nacionais contemporâneas e de sua gente, como os problemas da violência; do desemprego; da invisibilidade social; de vicissitudes em nossa cultura; da fragilidade do sistema democrático, apontada ainda quando se dava o processo de abertura política no país na década de 1980; além de diversos outros temas passíveis de identificação e análise. Levanto esses assuntos pontuais e concretos na sociedade brasileira, obviamente sem desprezar o lirismo poético que atravessa as produções de Plínio, os elementos autobiográficos e também subjetivos.

Considerando essas reflexões iniciais, exponho a seguir os objetivos que norteiam a realização da pesquisa.

1. OBJETIVOS

Tendo como ponto de partida a narrativa exposta, talhei o caminho pelo qual me enveredo nesta pesquisa. A princípio, estava inclinada a investigar um conjunto de montagens de peças teatrais do autor Plínio Marcos. Entretanto, meus planos mudaram após um período de reflexão e reformulação do projeto de pesquisa, que alcançou sua versão definitiva com a assistência do professor orientador e dicas de alguns colegas e professores da pós-graduação, no decorrer de nossos encontros para a realização das disciplinas. Durante esse processo, conscientizei-me de que o cinema resgata em mim afetividades e memórias valiosas em sua ternura, talvez por sua presença em meu cotidiano desde a infância, assim como assistir a filmes e a seriados em casa, em momentos individuais como também em companhia de amigos e familiares.

Sob essa ótica, o objetivo geral deste trabalho é realizar um estudo dos filmes de longas-metragens adaptados da obra de Plínio Marcos, advindos tanto de suas peças teatrais como de contos ou argumentos que o autor produziu por encomenda dos cineastas solicitantes. O recorte que faço do *corpus* de análise respalda-se na prerrogativa de que, por mais que uma pesquisa se proponha ambiciosa, em perspectivas de análise e de longitude, deve se propor de modo factível. Logo, tenho ciência de que seria praticamente impossível abordar de forma ampla a produção artística de Plínio da qual se tem registro. Por outro lado, empreendo discussão das características mais recorrentes de sua obra, uma vez que são peça chave a sua compreensão, a fim de melhor embasar a análise dos filmes adaptados de seus textos.

Nesse modo de pensar, está embutido o conhecimento de que a obra de Plínio é orgânica — há personagens, situações, lugares (fictícios ou não), termos específicos no campo das gírias, por exemplo, que aparecem em momentos diferentes de seus textos, nas adaptações fílmicas ocorre de igual modo. Nesse sentido, “Para reconhecer um texto de Plínio Marcos não é necessário ler mais de dois parágrafos. Sua linguagem é tão peculiar quanto seu teatro, e quanto a sua vida”, ressaltam Contreras, Maia e Pinheiro (2002, p. 30). O personagem Mestre Zagaia, um dos mais constantes nas crônicas do autor, independente do assunto em pauta, “é o observador que tudo sabe e tudo vê, criado para dizer as falas, os ditos e motes populares” (Contreras; Maia; Pinheiro, 2002, p. 35).

Plínio priorizou, em várias de suas obras, o protagonismo de personagens excluídos da sociedade padronizada, os marginais e marginalizados, fossem: prostitutas, desempregados, encarcerados, cafetões, assassinos, loucos, usuários de drogas. Em síntese, são párias existentes no mundo tangível que compartilham traços parecidos, tais como o campo da linguagem coloquial que utilizam, o abandono ao qual são alçados, a solidão, o individualismo, a busca ou luta pela sobrevivência e pelo poder. É recorrente a contextualização dos conflitos em ambientes de tamanho reduzido e asfíxiante, no sentido literal do termo, e pela convivência desafiadora, por vezes trágica, com o outro nesses espaços.

De modo mais específico, privilegio uma análise mais detalhada das adaptações filmicas baseadas nas peças teatrais de Plínio, pela importância que exerceram na carreira do autor, desde sua primeira criação dramática: *Barrela* (1958), até as suas obras-primas *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Navalha na carne* (1967). A esse grupo somam-se as adaptações que obtiveram maior público no cinema e, por consequência, as que atraíram mais opiniões da crítica especializada, sendo essas obras: *A rainha diaba* (1974) e *Barra pesada* (1977). Essa decisão ainda colabora para que o trabalho se prive de extensão em demasia.

Quando se trata do universo *pliniano*, é fundamental observar o lugar social que o personagem ocupa na obra; sua origem; as relações que engendra na história; a seleção linguística que forma os diálogos; o ambiente no qual a trama se desenvolve; o progresso do conflito. A conclusão acerca de como proceder com as produções do autor, elaborei, em primeiro lugar, com atenta consulta ao conjunto de suas obras, distribuído em seis volumes, especialmente de suas peças de teatro adulto, *Plínio Marcos: obras teatrais [...] (2016)*.

Concomitante a esses aspectos, discuto as alterações observadas nos filmes em comparação com o texto-base — como supressão, complemento e atualização — tendo como guia particularidades da sociedade brasileira, à época de suas filmagens, e do próprio cinema brasileiro, que terminam por influir nesse processo e na divulgação dessas obras filmicas. É o caso da ditadura civil-militar no país, entre os anos de 1964 a 1985, executora de intensa censura ao campo das artes e aos artistas de diferentes segmentos. Dedico maior atenção às perseguições e censura aplicadas ao teatro e ao cinema nessa época, pois são de maior interesse a este estudo, tendo em vista a trajetória pessoal e artística de Plínio Marcos nos dois campos.

Os fatores apontados aludem a elementos de análise que fornecem subsídios para outra discussão central: a recepção das adaptações, por parte do público e da crítica, que já começo a apontar neste capítulo.

Por fim, a capilaridade que o estudo comporta pressupõe a necessidade de observação do “universo diegético” de cada filme. Neste contexto, o termo diegese faz referência a todos os elementos que caracterizam e integram a história representada na tela, ou seja, diz respeito à dimensão ficcional da narrativa fílmica — a exemplo do tratamento dado ao tempo, espaço e sonoridades. Assim, a composição da estrutura diegética induz o público a não duvidar, ou ao menos a não contestar, a inverossimilhança de uma obra.

Segundo o *Dicionário teórico e crítico de cinema* (2012), para Souriau:

os fatos diegéticos são aqueles relativos à história representada na tela, relativos à apresentação em projeção diante dos espectadores”. Metz e seus discípulos retomam a definição anterior e ressalta que a diegese é “a instância representada do filme, ou seja, o conjunto de denotação fílmica: a própria narrativa (a história contada), mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado”. [...] O próprio cinema é, com efeito, que o espectador constrói um pseudomundo do qual ele participa e com o qual se identifica, o da diegese (Souriau, 1970 *apud* Aumont; Marie, 2012, p. 77-78).

Na concepção de Genette (1966 *apud* Aumont; Marie, 2012, p. 78), “o cinema é um gênero misto que representa ações miméticas, mas superpõe a esse primeiro nível de ‘mostração cênica’ a organização da filmagem e da montagem, atos plenamente narrativos, que marcam o estatuto profundamente diegético do discurso fílmico”. Isso implica que, “a noção de diegese, em sua acepção filmológica, tem grande pertinência para dar conta da intensidade do efeito ficção provocado no espectador pela representação cinematográfica”.

O “estudo semiótico” da filmografia, objeto de análise, abrange o aspecto discursivo, isto é, a linguagem verbal e não verbal observada na criação fílmica, que tem como uma de suas funções envolver o espectador.

Expostos os objetivos que são esteios à exegese da obra *pliniana* em foco, passo à apresentação de como se estrutura a tese.

1.1 Organização e referencial teórico

Esta pesquisa constitui-se, inicialmente, de introdução e um breve percurso de minha trajetória pessoal-acadêmica. O capítulo um apresenta os objetivos que norteiam o trabalho; a organização e referencial teórico; a metodologia empregada concomitante ao conceito de

performance e Performances Culturais; relaciona os tópicos “cultura, performance e a vida cotidiana”, bem como *performance* e atos performáticos. No capítulo seguinte, desenvolvo ampla abordagem do autor sob estudo, Plínio Marcos, e abordo relações que ele veio a estabelecer com o cinema em épocas distintas. Foi fundamental esmiuçar o *website* oficial, criado e mantido por seus filhos. Rico em conteúdo de fatos e memórias, o *website* registra sua obra, explicita diversos aspectos, fatos de sua trajetória de vida, no campo pessoal e artístico, dentre estes, atividades desenvolvidas por décadas na esfera artístico-cultural. São também fontes imprescindíveis de consulta as obras de Contreras, Maia, Pinheiro (2002); João Dal Bello (2002); Lucinéia Contiero (2007); e Oswaldo Mendes (2009). Fornecem contribuição semelhante, para mais: Edélcio Mostaço (1982), Gessé Araújo (2017), Rafael Freire (2006) e Sônia Khéde (1981), por isso também são fontes essenciais aqui e em outros capítulos. Por fim, trato do recorte de pesquisa relativo ao exame da adaptação dos textos de Plínio Marcos para o cinema.

No capítulo três, “O teatro, o cinema e o autor santista”, proponho discutir a relação entre dados biográficos e a obra do autor, com a sua participação no cinema brasileiro. Para dar corpo a este início, parto das produções de Cacciaglia e Magaldi (1986), Fernando Peixoto (2012), Paulo Roberto de Oliveira (2004) e Gérard Betton (1983). Com vista a discorrer acerca da adaptação fílmica e da relação estabelecida entre cinema, teatro e literatura, neste contexto, recupero, primordialmente, as discussões teóricas de Graeme Turner (1997), Ismail Xavier (2003), Rafael Freire (2006), Randal Johnson (1982) e Robert Stam (2006, 2013).

No capítulo quatro, observo que algumas estéticas do cinema merecem atenção devido à proximidade ou relações que mantêm com o estilo artístico-intelectual de Plínio e, por conseguinte, das adaptações para o cinema de sua obra. É propício apontar que, desde a segunda metade da década de 1950, o teatro e o cinema brasileiro buscavam experimentar transformações que cada vez mais pudessem expressar o que fosse típico do país, ou a sua essência (Xavier, 2001, p. 9-45).

O desejo de criar trabalhos artísticos com a “cara do Brasil”, isto é, de natureza nacional, tornou-se recorrente entre novos cineastas que, a rigor, dispunham de poucos recursos, escassa mão de obra qualificada e maquinário antiquado. Uma realidade que casava com as intenções desse grupo de expor a situação sociopolítica reinante no país, bem como de defender as ideias e liberdades do povo e, certamente, de fazer surgir uma identidade brasileira. Esses eram, a rigor, os objetivos em voga que norteavam os debates de cunho

artístico e intelectual latentes nas décadas de 1960 e 1970, sendo que essas pautas recebiam influências de um espectro político voltado para a esquerda (Xavier, 1985, p. 8-54).²

Esse amplo cenário forma a base de apoio às lutas políticas e culturais concebidas no domínio cinematográfico e propiciou o surgimento do inovador e revolucionário movimento designado *Cinema Novo*. Tendo em Glauber Rocha (1939-1981) — cineasta baiano, ator e escritor — a sua principal liderança, e Nelson Pereira dos Santos como seu autêntico precursor, o movimento é marcado pela pluralidade de ideias e expressões, logo, não se trata de uma escola estética (Xavier, 1985, p. 8-54). Esse notório cinema de vanguarda nacional, no século XX, se concentrou no Rio de Janeiro com ramificações em São Paulo, apesar de seus antecedentes remontarem à Paraíba e à Bahia (Ramos; Miranda, 2000).

Os cineastas brasileiros idealizaram o Cinema Novo inspirados no Neorealismo italiano — movimento cultural surgido ao final da Segunda Guerra Mundial (Araújo, 1995, p. 70-76). O Cinema Novo apresentava-se por um viés culto, de repúdio à desigualdade social e que se pretendia revolucionário. No seu início, entre 1960 e 1964, situou-se no universo nordestino para tratar de temas que remontam às origens do povo brasileiro, de forma a rememorar suas histórias e modos de vida, com o uso da linguagem local, em que tinha lugar a abordagem de acontecimentos da vida no campo, no sertão, em lugares citadinos aleatórios — na sua objetividade e crueza. No que concerne à “estética da fome” manifesta no movimento, esta se materializa na “violência” e caracteriza a sociedade empobrecida ou “subdesenvolvida” — essa é uma ideia glauberiana em forma de manifesto propalada pelo Cinema Novo. Já em sua segunda fase, por volta de 1964 a 1968, o movimento adquiriu novo tom, distanciando-se da liberdade de criação experienciada por meio do engajamento político, nuance realista provocativa e denúncias das mazelas nacionais, época em que o país se

² Diversos espectros ideológicos atravessam a definição dos termos “esquerda” e “direita” no âmbito político brasileiro. Estudiosos sobre o tema apontam o processo revolucionário francês do final do século XVIII como berço de novos modelos políticos, sociais e culturais. A França manteve o denominado “Antigo Regime”, entre os séculos XV e XVI, de caráter absolutista e concentrado na figura do rei. Nessa estrutura, o Estado se dividia em três: nobreza, clero e burguesia – esse último com subdivisões. Ambas terminologias, “esquerda” e “direita”, têm origem nos assentos que os membros dos três Estados ocupavam na Assembleia Legislativa e na Convenção Nacional realizada no país. Hoje, no Brasil, o entendimento desses conceitos envolve variadas questões subjetivas e ideológicas, por ora, basta apontar que, a “esquerda” se constitui por membros conectados a minorias, trabalhadores de um modo geral, grupos desprivilegiados na organização societal, com o objetivo de garantir-lhes representatividade na sociedade normatizada. A “direita” se isenta desse engajamento porque pratica o viés ideológico de manutenção e ampliação de direitos e privilégios de grupos já reconhecidos socialmente, por isso, mais “visíveis” por terem representatividade em distintos espaços (Silva, 2014, p. 150-161).

Marcelo Ridenti (2000, p. 17), ao propor uma definição ampla, diz que “o termo “esquerda” é usado para designar as forças políticas críticas da ordem capitalista estabelecida, identificadas com as lutas dos trabalhadores pela transformação social” [...].

encontrava sob o comando do regime militar (Bernardet, 2006, p. 9-79; Stam, 2013, p. 177-181; Xavier, 1985, p. 8-54).

Sobre a terceira fase do Cinema Novo, datada de 1968 a 1972, esta recebeu os nomes de “fase canibal-tropicalista” ou somente “tropicalista”, por inspirar-se no famoso movimento “Tropicalismo”. Assim como a segunda fase, já não se identifica com as ideias de sua primeira etapa. Passando, assim, a ostentar uma produção mais refinada e profissional, mas sem preocupação quanto ao exagero e escracho presente em cena e, portanto, de se criar uma arte recatada. Ao contrário disso, havia uma intenção de provocar e aguçar os instintos da audiência, por meio de cores vibrantes, referências à cultura popular ou *pop*³, ao concretismo, quando, por exemplo, lida com variados temas por abordagens simples e faz uso de linguagem objetiva. Tenho claramente em conta que os elementos que integram a dita “cultura pop” atraíram o interesse popular e se consolidaram na memória coletiva, tornando-se referência tácita. Ismail Xavier (2001), em seu livro *Cinema brasileiro moderno*, explica o acontecimento do Tropicalismo a distintas esferas comunicativas e artísticas:

o Tropicalismo corresponde a um conjunto de criações de grande impacto que ocorreram entre a segunda metade de 1967 e dezembro de 1968, quando o governo impõe o Ato Institucional nº 5 [...]. Seu núcleo maior estava na música popular. Os festivais da Canção promovidos pelas redes de televisão foram o espaço de onde emergiu a ruptura de Caetano Veloso e Gilberto Gil, ainda em 1967. Em 1968, é lançado o disco coletivo *Tropicália*, nomeado a partir de uma canção de Caetano que, por sua vez, tornava a expressão “tropicália” de uma instalação de Hélio Oiticica, exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em maio de 1967, época em que *Terra em Transe* foi exibido na mesma cidade. No teatro, em 1967 foi o momento de encenação, pelo Grupo Oficina, dirigido por José Celso Martinez Correa, da peça, *O Rei da Vela* escrita em 1933 por Oswald de Andrade; e 1968 foi o ano da encenação de *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, também dirigida por José Celso. Neste momento passamos de uma arte pedagógica-conscientizadora para espetáculos provocativos que se apoiavam em estratégias de agressão e colagens *pop* que encaram a politização, no Brasil, de protocolos de criação que, na origem (Estados Unidos), tinham outro sentido. A ironia dos artistas privilegia a sociedade de consumo como alvo, num momento em que, no Brasil, há uma nova forma de entender a questão da indústria cultural e o novo patamar de mercantilização da arte, da informação e do comportamento jovem, incluída a rebeldia. A tradição do rádio e da televisão passa a ser observada com outros olhos: o cinema reincorpora a chanchada (*O Bandido da Luz Vermelha*) [...] a vanguarda flerta com o *kitsch*, abandonando de vez qualquer resíduo de pureza, tanto no eixo da poesia quanto no eixo da questão nacional (Xavier, 2001, p. 28-29).

Assim, os realizadores dos filmes, no contexto exposto, constroem situações, como as de forte violência no contexto das camadas sociais mais desprezadas, e expõem tipos

³ Diversos autores e correntes teóricas desenvolvem abordagens distintas para definir a cultura popular. Numa concepção pós-modernista, exposta de forma sintética, a denominada “alta cultura” ou “cultura erudita” não se diferencia da “baixa cultura” ou “cultura popular” por inexistir uma divisão exata que garanta a cada qual uma compreensão diferente (Storey, 2015, p. 13-39).

humanos por vezes estereotipados pela sociedade brasileira que, comumente, encontram no espectador uma interlocução fluente. Estas questões integram um tipo de conhecimento universal de nosso povo, portanto lhe são familiares, por isso mesmo é improvável que causem estranhamento ao espectador (Bernardet, 2006, p. 9-79; Stam, 2013, p. 177-181; Xavier, 1985, p. 8-54).

Em suma, essa terceira fase continuou a expurgar a cultura estrangeira e a exaltar a identidade brasileira nos filmes. Portanto, essas produções fílmicas trabalham a vasta cultura do país, mais em seus fins estéticos; isso, porque os problemas sociais deixavam de ser o foco, até mesmo em forma de metáforas.

O Tropicalismo, também conhecido por Tropicália — em decorrência de uma obra homônima do artista plástico Hélio Oiticica —, ou movimento Tropicalista, concentrou-se nos anos de 1967 a 1969. Durante esse período de forte efervescência cultural, o pensamento de esquerda exerceu bastante influência no que se produzia no campo da cultura, e propunha uma visão de engajamento à obra artística, de modo a abordar a realidade do povo brasileiro, com suas lutas, necessidades, dilemas e anseios. Assim, a subjetividade do artista era desprovida de valor, uma vez que desviaria a conscientização popular tanto dessas pautas como de seus interesses no geral. O Tropicalismo compartilhava dessas ideias, no entanto apresentava uma postura mais complexa em relação à cultura brasileira, já que adicionava o “moderno” ao “arcaico”, enquanto a esquerda mantinha apego às tradições apenas (Favaretto, 2000, p. 19-61; Gonçalves; Hollanda, 1990, p. 73-92).

A canção “Tropicália”, de Caetano Veloso, tornou-se símbolo desse movimento, a obra “Geleia Geral”, de Gilberto Gil, também deixou sua marca e ambas permanecem atuais, dentre várias outras canções, inclusive de outros artistas. É importante ressaltar que os tropicalistas seguiram uma tendência iniciada pelos modernistas na década de 1920, especialmente nas figuras de Mário de Andrade e Oswald de Andrade, autor do conceito de antropofagia lançado no “Manifesto Antropofágico”, ou “Manifesto Antropófago”, em 1928. A ideia era promover uma revolução na realidade sociocultural brasileira, de modo a transformar padrões consolidados. Essa revolução, na linguagem *oswaldiana*, equivale a um “devorar crítico” capaz de avaliar antigos problemas sociais e culturais do país para finalmente subvertê-los. A partir dessa postura, uma nova cultura nacional surgiria, genuína na sua essência, pois as influências estrangeiras também seriam ressignificadas, o que equivale atestar que seriam tratadas com naturalidade, pois são parte integrante da realidade brasileira e estão mescladas aos elementos reconhecidos como nacionais, pois são habituais à vida cotidiana (Favaretto, 2000, p. 19-61; Gonçalves; Hollanda, 1990, p. 73-92).

Na esteira das ponderações que vêm sendo feitas, cabe ainda retratar que, em linhas gerais, o modernismo no Brasil trata-se de uma tendência artística, cultural e literária com início na primeira metade do século XX, sendo a Semana de Arte Moderna de 1922, ocorrida em São Paulo, o seu marco oficial. Ressalto que os modernistas prezavam uma ressignificação no campo das artes — literatura, pintura, teatro, música, escultura, *design*, artes plásticas, arquitetura, por exemplo —, que fosse capaz de enaltecer e dar voz à cultura brasileira vivenciada no tempo presente, o que significava abandonar normas e padrões rígidos do ponto de vista estético, considerados ultrapassados pelos artistas. Tais características acompanhavam os traços fundamentais do movimento modernista na Europa, dentre as quais tem lugar a renovação no campo da linguagem, que se alijava das formas rebuscadas e perseguia a valorização de temáticas do cotidiano. Com essa liberdade de criação, os artistas brasileiros buscavam se expressar com mais autenticidade, ajustando suas produções a essa nova época (Rezende, 2011, p. 11-72). Essas propriedades do modernismo também estão presentes no âmago do Cinema Novo. Ambos os movimentos rejeitavam os resquícios de comportamentos, valores e tradições ainda dos tempos do Brasil Colônia e que, obviamente, influenciavam a política e a economia de maneira retrógrada (Bernardet, 2006, p. 9-79; Xavier, 1985, p. 8-54).

As transformações advindas com o Cinema Novo pavimentaram o caminho para o surgimento do movimento cinematográfico “Cinema Marginal”, entre 1968 e 1973, também denominado de “cinema de invenção”, “marginalizado” ou “udigrúdi”. Esta última referência, irônica, diz respeito à forma como o termo *underground*, do inglês, foi adaptado ao português e que recebeu também no Brasil a tradução de “contracultura”. Nos Estados Unidos, o movimento *underground* opunha-se à política imperialista norte-americana e ao consumismo de grande parte dessa sociedade, logo, almejava uma transformação radical na esfera política e cultural à época dos anos de 1960 e meados de 1970. Assim, as contestações surgidas opunham-se ao que era comercial, sem referência de autoria, e eram feitas à margem do sistema oficial. Como amplo movimento que foi, alcançou o cinema e várias outras manifestações artísticas (Bernardet, 2006, p. 9-79; Gonçalves; Hollanda, 1990, p. 22-51; Stam, 2013, p. 177-181; Xavier, 1985, p. 8-54).

Todavia, o Cinema Marginal não significou necessariamente um marco de ruptura, uma vez que manteve pontos de contato com o Cinema Novo, como instituir a “estética do lixo” de forma a radicalizar a “estética da “fome” glauberiana - um aspecto passível de ser notado pela maneira como os filmes eram produzidos: com baixo orçamento, aspecto de “tela suja”, por vezes com imagens desfocadas e como os assuntos eram abordados, em ambientes

paupérrimos habitados por personagens marginalizados com suas vidas desestruturadas. Influenciado pela *Nouvelle vague* francesa ⁴ e pelo movimento *underground*, o Cinema Marginal esteve unido ao tropicalismo. Os enredos eram compostos por narrativas estranhas, de formato grotesco, paródico, desprovido de pudores em dar protagonismo à violência que permeiam o cotidiano de figuras humanas conturbadas, que podem ser classificadas como anti-heróis pela cultura nacional, como quando a obra filmica aborda a trajetória de um criminoso que de fato existiu (Bernardet, 2012, p. 12-17; Machado Jr., 2012, p. 18-22; Xavier, 2001, p. 57-79; 2012, p. 23-27).

A militância política era pensada também por esse lado, que já vinha sendo explorada pelo cinema brasileiro ao mostrar um mundo onde agem bandidos, policiais corruptos, drogados, populações periféricas, homossexuais, prostitutas, pervertidos. Os filmes que possibilitam o início das reflexões sobre esse tipo de cinema são *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e *O bandido da luz vermelha* (1968), do diretor Rogério Sganzerla. Na análise de filmes, é necessário ter prudência antes de enquadrá-los em algum(ns) rótulo(s), para se evitar armadilhas que restrinjam a dissecação da obra. Ismail Xavier, Miguel Pereira e Jean-Claude-Bernardet (1985, p. 18-19) comentam o formato de *O bandido da luz vermelha*, composto por uma colagem de estilos, complexo de “gêneros desclassificados”, “[...]se organiza como crônica radiofônica e passeia pelo *kitsch* ⁵ do centro paulistano, da imprensa marrom, do seriado de TV. [...] é sucessão de efeito *pop*, exacerba incongruências”. Para além de tudo isso, a obra inaugura uma iconografia urbana do subdesenvolvimento que, inclusive, surge em filmes da contemporaneidade.

O estudo que empreendo da obra de Plínio Marcos, em conexão com o cinema brasileiro, evidencia que na produção pliniana, de maneira geral, há conexões com o realismo, neorealismo, naturalismo, teatro da crueldade, teatro do absurdo, para citar algumas correntes, e, de maneira íntima e profunda, com o teatro de Nelson Rodrigues.

⁴ Trata-se de um inovador movimento estético do cinema, com início ao final da década de 1950, que revigorou o fazer cinematográfico tradicional na França, tanto nas técnicas empregadas quanto no conteúdo retratado — foi comandado pelos diretores Jean-Luc Godard e François Truffaut (Fonte: Academia Internacional de Cinema, s/d; Araújo, 1995, p. 82-83). Era comum o uso de equipamentos mais práticos, leves, colaborativos com os cineastas em busca de resultados mais ousados e originais, cujas influências também fizeram parte do cinema novista.

⁵ Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, o termo é empregado para designar tanto o mau gosto artístico como produções consideradas de qualidade inferior. “Aparece no vocabulário dos artistas e colecionadores de arte em Munique, em torno de 1860 e 1870, com base em *kitschen*, [atravancar], e *verkitschen*, [trapacear] (vender outra coisa no lugar do objeto combinado), o que denota imediatamente o sentido pejorativo que o acompanha desde o nascimento”. No dicionário Aurélio (Ferreira, 2004, p. 1168), *kitsch* remete ao estilo ou material artístico [...], “considerado como de má qualidade, em geral de cunho sensacionalista ou imediatista, e produzido com o especial propósito de apelar para o gosto popular”.

É preciso realçar os feitos da modernidade no campo da dramaturgia, de modo que, a partir dessas considerações, se sobressaiam aspectos que foram detalhados e relacionados com a produção teatral de Plínio Marcos, tais como: a violência, a marginalidade, o niilismo, a solidão. Trabalhos do calibre de Décio de Almeida Prado (2001), Jean-Jacques Roubine (2003), João Dal Bello (2002) e Paulo Vieira (1994) integram a fundamentação acerca dessas temáticas várias, substanciais ao entendimento do processo de criação do Plínio.

No capítulo cinco “O regime militar e o cerceamento da cultura brasileira”, estendo-me um pouco mais nesse tema, uma vez que já faço alguns apontamentos no capítulo dois, por sua importância e impacto na sociedade brasileira em seu todo e, de certo modo, em nossa contemporaneidade, em especial, por ser pauta constante nos discursos de políticos eleitos democraticamente a partir das eleições de 2018. Havia figuras públicas e populares que defendiam a presença maciça de militares no governo federal, entre 2018 a 2022, ou que simplesmente se omitiram. Existiam também grupos opositores a essa prática, que renegavam veementemente tal conduta, vista como abusiva e antidemocrática, como foi possível constatar facilmente por meio das mídias. A imprensa se manifestou com frequência sobre o tema, assim como instituições jurídicas, autoridades religiosas e personalidades de nossa cultura, por exemplo. Discussões afins surgiram em outras esferas, como em relação às manifestações de rua que ocorreram pelo país afora em apoio às ações controversas do então presidente, Jair Messias Bolsonaro e sua equipe. Dentre as reivindicações de seus apoiadores estavam pedidos de intervenção militar e o fechamento do Superior Tribunal Federal (o STF). Os grupos que se dispunham a protestar em oposição a essas iniciativas, por vezes correndo diversos riscos, seja de modo virtual ou pelas ruas do país, costumavam estar em maioria.

Plínio Marcos foi sistematicamente prejudicado pela conjuntura político-cultural instalada durante o regime de exceção no país. Até mesmo anos antes da oficialização do golpe militar, o autor teve a obra vetada pela censura. Percorrido esse trajeto, estabeleço um elo para o tratamento das dificuldades surgidas no teatro, televisão e cinema, quando se tornaram corriqueiros os cortes e vetos integrais às produções artísticas, tal como a falta de investimentos no setor cultural e até mesmo atos violentos contra integrantes do universo das artes.

Para efetuar um panorama sobre o tema do regime militar e a cultura no país, num primeiro momento, selecionei os trabalhos de Anita Simis (1996), Julia Carvalho (2013), Marcos Napolitano (2009, 2015, 2017, 2019). A intenção é promover uma análise sucinta e confiável dos temas, isenta do anseio de criação de um estudo historiográfico exaustivo, até porque o compromisso do construto teórico que apresento é o de atender aos propósitos do

recorte de pesquisa. Em seguida, para tratar especificamente do teatro, utilizo também as publicações de Cristina Costa (2006, 2008), Miliandre Souza (2010), Sonia Khéde (1981), Yan Michalski (1979), as quais me possibilitam visualizar questões da ditadura militar num quadro histórico-cultural, com suas implicações na vida de Plínio Marcos. Consulto, ainda no decorrer do capítulo, o *website* “Memórias da Ditadura”, que contém o maior acervo *on-line* sobre a história da ditadura no Brasil. De seu robusto conteúdo, examino com mais rigor os textos inseridos nos tópicos “história da ditadura”, “panorama de arte e cultura”, “cinema”, “teatro”, por abarcarem os interesses da tese. Para o desenvolvimento dos tópicos “O cinema” e “O gênero cinematográfico policial”, esse mesmo referencial é o principal eixo teórico, ao qual agrego Robert Stam (2013) e Marco Almeida (2007).

O capítulo seis, “Teses bakhtinianas e cinema: apontamentos teóricos”, ancora-se na aplicação do repertório conceitual bakhtiniano aos filmes analisados. Neste referencial, há noções que se mostram produtivas à observação das características de feitura dos longas-metragens, assim como, dos temas observados, para além de um exame analítico, que se faz crítico também, a saber: dialogismo, alteridade, gêneros discursivos, refração, polifonia, ato responsável, não-álibi, o ético e o estético, ideologia, o sujeito, o eu/outro, o mundo da teoria, o mundo da cultura, teoreticismo (crítica à objetificação da historicidade que constitui a vida), cronotopo (envolve relações espaciais e temporais, tem origem nas palavras gregas *crónos*, o mesmo que tempo, e *tópos*, definição de espaço).

É pertinente enfatizar que, embora o autor não tenha relacionado sua obra diretamente com a arte cinematográfica, muitas de suas teses são ajustáveis à análise fílmica. No arbítrio do autor, “a influência de Bakhtin ainda precisa revelar sua fecundidade potencial na área dos estudos de cinema” (Stam, 1992, p. 58-67).

Nesse sentido, seleciono alguns fatos da biografia de Mikhail Mikhailovitch Bakhtin para que seja feita uma aproximação inicial. Filósofo da linguagem, nasceu em 16 de novembro de 1895, em Orel, ao sul de Moscou. É considerado um dos pensadores mais importantes do século XX. Entre 1918 e 1920, lecionou na cidade de Nével, onde constituiu um grupo de amigos que se aprofundaram em diferentes estudos, algo previsível, pois possuíam diferentes formações e atuações profissionais. Essa composição multidisciplinar — pois assim pode ser vista — recebeu mais tarde o nome de *Círculo de Bakhtin*, por simpatizantes e estudiosos de suas obras. Bakhtin manteve-se isolado durante longos anos, por força de exílio político ao qual teve de se submeter e por se manter à margem dos círculos acadêmicos de maior prestígio. Em 1920, publica o ensaio *Arte e responsabilidade*, no qual explora as relações entre as formas artísticas e a vida social. Seu pensamento dialoga com a

tradição do pensamento filosófico que encara a realidade como diversidade, heterogeneidade, vir a ser, inacabamento, dialogismo (Fiorin, 2008, p. 9-59; Stam, 1992, p. 15-35).

É importante frisar que os textos formulados pelo *Círculo* e por Bakhtin se abstêm da ideia de formalização de método científico, e o que propõem são “grandes diretrizes para construirmos um entendimento mais amplo das realidades sob estudo”. As reuniões dos estudiosos ocorreram entre o ano de 1918 a 1929 (Faraco, 2009, p. 40). Os conceitos trabalhados colaboram sobremaneira para o estudo dos filmes em seu extenso universo de significados e significações, em que se observam relações de alteridade sobre as quais perpassam diversos processos sociopolíticos de nossa sociedade.

No que compete à reflexão quanto às categorias conceituais de Bakhtin, as ponderações de Robert Stam (1992, p. 14) certamente casam com os interesses dessa tese, uma vez que esses conceitos, “sobretudo num contexto de Terceiro Mundo, se identificam com a diferença e a alteridade, [possuem] afinidade intrínseca com tudo o que é marginal e excluído (periférico) [...]”. Essa compatibilidade torna “as categorias bakhtinianas especialmente adequadas para a análise de práticas artísticas contestadoras [...]”. Assim, tratamos de desenvolver a ideia de cinema enquanto “arte responsável” e signo ideológico que, fora do campo da neutralidade, está imbuído da intenção de agir sobre o espectador (o outro), de variadas formas.

No tratamento à narrativa fílmica, tenho em conta e adapto a este contexto o pressuposto bakhtiniano de que “toda compreensão é ativamente responsiva”. Por esse pensamento, o apreciador do filme sempre dará uma resposta, seja ela qual for, na cadeia dialógica. A princípio, pode haver uma compreensão responsiva silenciosa, mas, em algum momento, terá lugar no seu discurso ou comportamento — uma ativa posição responsiva implica, por exemplo, o ato de concordar com a obra ou parte dela, de refutá-la, utilizá-la nas suas ações (Bakhtin, 2011, p. 270-306).

O capítulo sete, “Do texto à tela: uma abordagem dialógica com os longas-metragens”, em que realizo o fechamento da tese, compõe-se da análise dos filmes pertinentes a esta pesquisa, segundo os critérios explicitados e consoante o percurso teórico proposto. Cada produção fílmica apresenta o desenvolvimento de um projeto estético distinto, segundo a visão dos cineastas produtores, com base na adaptação de uma obra pliniana, e que, obviamente, transparecem semelhanças que remetem ao autor santista. A dissertação de mestrado de Rafael Freire (2006), *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*, é uma contribuição pioneira imprescindível aos estudos da filmografia dos textos de Plínio. Minha pesquisa também cumpre com o propósito de ampliar debates que o pesquisador

suscitou, como, ainda, desenvolver outros que estão ausentes ou apenas sugeridos no texto de Freire. Sempre que possível, trago uma abordagem comparativa com o texto-fonte, nessa dinâmica dou atenção especial à tessitura da história das obras cinematográficas e à forma como surgem na tela, em forma de imagens e falas. Assim, uma série de elementos formais e estéticos, substanciais ao estilo de criação de Plínio, é observada em cada adaptação a que me dedico. Os próprios longas-metragens são as principais fontes de pesquisa nesta etapa. Como forma de sustentar minhas percepções, relaciono as análises à obra de Bakhtin, no que tange aos conceitos selecionados, e aos estudiosos do legado bakhtiniano, como é o caso de Beth Brait (2005a, 2005b, 2012), Carlos Faraco (2009), Luiz Fiorin (2008) e Robert Stam (1992, 2003, 2006).

Textos e reportagens, publicados no decorrer de décadas, auxiliam na interpretação das obras objeto de estudo, porque tratam do autor Plínio Marcos, sua produção de maneira ampla e também do período da ditadura militar no país. Alguns desses materiais facilitam o conhecimento de como foi a recepção da obra fílmica por parte da crítica e do público, como os publicados pelo *Jornal Folha de São Paulo*, *Revista Caros Amigos* e o site “Enciclopédia Itaú Cultural”, especialmente. Além do mais, são páginas virtuais às quais recorro: “Cinemateca Brasileira”, que disponibiliza a ficha técnica dos filmes produzidos no país, além de diversos outros materiais alusivos ao cinema brasileiro, e “Memórias da Ditadura”, que serve a este momento da pesquisa seguindo os mesmos parâmetros supracitados.

O estudo semiótico que desenvolvo em relação ao cinema também se configura como intersemiótico, uma vez que se relaciona com o teatro — e obtém amparo, dentre outros, nas teorias de Christian Metz ([1972], 1977), Fernão Ramos e Luiz Miranda (2000), Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété ([2012], 2018), Jacques Aumont e Michel Marie (2004), Lucia Santaella e WinfriedNöth (1998).

Ressalto que, para a consecução do proposto neste estágio do trabalho, considero a ideia de que “uma análise que visa apreciar ideologicamente um filme deve interrogar-se [...] sobre a recepção desse filme: os efeitos pretendidos ou não, produzidos por determinado filme” (Aumont; Marie, 2004, p. 273). Logo, os subentendidos, mal-entendidos, hesitações e polêmicas que o filme suscita, sendo detectados, passam a fazer parte de sua interpretação.

Além dos capítulos descritos, esta pesquisa se compõe de “Considerações Finais” e “Referências”.

1.2 Metodologia, performance e performances culturais

A abordagem qualitativa fundamenta a metodologia deste trabalho, tendo em vista o recorte de pesquisa e os procedimentos para o seu desenvolvimento, já explicitados. Os estudos sobre essa forma de fazer pesquisa na América Latina tiveram início na década de 1970. A partir de então, muitos autores têm se dedicado a fazer um histórico do assunto. José Filho (2013, p. 13-52) atesta que inexistente uma relação de embate no que concerne à dicotomia “pesquisa qualitativa” e “pesquisa quantitativa”. Ambas as perspectivas de se empreender uma investigação constituem-se por fundamentos distintos, por exemplo, a níveis teóricos e metodológicos, mas podem se complementar no decorrer do processo.

A pesquisa qualitativa guia o pesquisador a compreender melhor um fenômeno na sua integridade, dentro do contexto em que ocorre e da realidade da qual faz parte, para assim conseguir interpretá-lo. Os estudos devem se pautar por um amplo conjunto de pontos de vista que sejam relevantes para o que se investiga. Em geral, muitos dados são coletados e postos em análise para explicar o porquê do que está sendo feito e, assim, guiar as ações necessárias. Já na pesquisa quantitativa, os dados podem ser quantificados, logo são mensurados com objetividade por meio de dados numéricos, como quando se apresentam quantidades, estatísticas ou probabilidades de um fenômeno (Santos Filho, 2013, p. 13-52). O paradigma qualitativo constitui-se por vários tipos de pesquisa, portanto pode ser conduzido por diferentes vias por ser uma proposta maleável, isto é, o pesquisador possui diversas alternativas para desenvolver o estudo, inclusive com a possibilidade de propor novos enfoques, uma vez que está ocupando um terreno favorável à sua imaginação e criatividade.

Dentre as opções disponíveis, selecionei a que melhor se adequa aos propósitos desta tese e, a fim de compor o seu eixo metodológico, lancei mão da pesquisa bibliográfica. No que compete à pesquisa documental, esta diz respeito aos documentos ou materiais de origem diversa e de qualquer época, que ainda não foram examinados para compor a base de uma pesquisa, ou que podem ser revistos para que “o novo olhar” busque novos entendimentos ou amplie os já existentes (Medeiros, 2021, p. 57-73). A maior parte dos documentos que utilizo são livros, artigos de jornais, artigos científicos, teses e filmes de longas-metragens. Muitos desses materiais foram selecionados diretamente de plataformas digitais ou comprados por intermédio de algum *site* — utilizei este recurso com muito mais frequência do que previa no início da pós-graduação, em 2019, ano anterior ao surgimento da pandemia do novo Coronavírus (Covid-19). Estudei vários livros oriundos de uma biblioteca, que certamente

contribuíram tanto com meu aprendizado quanto com a atividade de redação de tópicos da tese.

Em relação à pesquisa bibliográfica, sua função primária é proporcionar informações acerca do assunto objeto de estudo. Feito o levantamento, seleção e análise dos materiais adequados, o pesquisador terá as vantagens de aprofundar o seu aprendizado sobre determinado tema, estar mais bem preparado para selecionar os métodos e técnicas a serem empregados e, por fim, subsidiar o processo de escrita com o amparo teórico que se destina a um trabalho científico.

João Bosco Medeiros (2021) identifica quatro etapas distintas na pesquisa bibliográfica: “identificação”, o mesmo que ter conhecimento bibliográfico do assunto, por meio de algum catálogo; “localização”, remete ao local em que se encontram os materiais fontes de conteúdo a serem buscados; “compilação”, esta fase corresponde à “obtenção e reunião” das obras e materiais selecionados; por fim, o “fichamento”, que se caracteriza por conter transcrições em fichas de conteúdo essencial à investigação. O texto deve ser legível, denso e fiel às fontes originais, posto que se propõe como material de consulta e referência. Em minha prática de estudo, fiz uma adaptação deste último item e criei fichamentos da maioria dos materiais que utilizei, mesclados a resumos expandidos em um editor de texto (Medeiros, 2021, p. 57-70).

Reforço que a presente pesquisa se insere no campo das Performances Culturais. Sobre esta questão já apresentei algumas considerações e, a partir de agora, desenvolvo com mais detalhes, pois há necessidade de problematizar alguns conceitos de modo a observar a sua singularidade e, por vezes, as indeterminações que expressam. Tal iniciativa fomenta o embasamento metodológico e contribui para o entendimento do processo de construção do trabalho com fins a totalidade alcançada.

Sobre a problemática que circunda a palavra *performance*, permeada por controvérsias ligadas à sua origem e tradução, devo ponderar que o uso do termo pelo senso comum no português tende a relacioná-lo a alguma ação, habilidade ou atividade. Outro modo de uso que de fato proporcionou visibilidade e difusão faz referência a uma realização/movimento artístico praticado em qualquer contexto. O termo é movente, por isso se torna instável. Para retratar a questão, trago em primeiro lugar algumas considerações feitas por Renato Cohen (2002):

[...] a característica de arte de fronteira da *performance*, que rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro,

questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc., questões que são extensíveis à arte em geral (Cohen, 2002, p. 27, grifo do autor).

E o autor acrescenta que:

apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. A partir dessa primeira definição, podemos entender a *performance* como uma função do espaço e do tempo; [...] para caracterizar uma *performance*, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local (Cohen, 2002, p. 28, grifo do autor).

Por mais que o termo *performance* esteja atrelado ao âmbito da *Performance Art*, que se constitui como um movimento artístico, e aos estudos das performances ou Performances Culturais, que abriga estudos interdisciplinares e se configura como uma categoria metodológica sempre mencionada no plural — o vocábulo não serve para suas análises. Conforme assevera Robson Camargo no artigo *Per-formance e Performance Art: Superando as velhas tra(d)ições* (2016, p. 13), “utilizar este termo sem o discriminar esvazia o seu profundo sentido de análise”, ou seja, utilizá-lo “sem seus adjetivos impede seu entendimento como hermenêutica da vida”, isto é, da vivência e experiência humana.

Considerando o que já foi colocado, é evidente que o teatro é um tipo de *performance*. Segundo Cohen (op. cit., p. 29), “a forma estética”, um tipo de “forma cênica básica”, implica o espectador. No âmbito do cinema, temos o contexto de uma *performance* cinematográfica, que a produção do filme nos revela através de imagens e que ainda envolve esse espectador. Em outras instâncias, como na leitura de uma obra literária, ou na plateia de onde se encena uma peça teatral, são audiências que configuram performances.

O termo Performances Culturais, extensamente difundido nos campos da antropologia e etnografia, foi cunhado pelo antropólogo, filósofo e psicólogo polonês Milton Borah Singer (1912-1994), em 1955, no texto introdutório de uma coleção de ensaios relativos à cultura indiana, e que o autor editou em 1959 (Camargo, 2013, p. 1-26).

Há várias maneiras de se buscar a compreensão do que venham a ser Performances Culturais, sendo tarefa árdua propor uma definição plena. Assim, discuto o termo de modo a calhar com as pretensões desta pesquisa. Como categoria epistemológica interdisciplinar, pode subsidiar investigações nos mais diversos campos do saber, sendo que a amplitude que comportam as definem como formas simbólicas e concretas que atravessam a existência humana nas suas infinitas relações. Logo, a produção cultural que investigo, o *corpus* de

análise, se serve de uma bibliografia (inter)multidisciplinar e se constitui como um artefato da cultura brasileira, que recebeu influência de ordem econômica, social, política e cultural de nossa sociedade, à época de suas criações, sendo também atravessado por esses fatores (Camargo, 2013, p. 126; Carlson, 2010, p. 25-26).

Dois pesquisadores de bastante relevância no campo das Performances Culturais são o antropólogo britânico Victor Turner (1920-1983) e o especialista e professor de teatro Richard Schechner, nascido em 1934, que leciona Estudos da Performance na Universidade de Nova Iorque. Como vimos, trata-se de um campo de estudos ainda jovem, e ambos os autores expressam a amplidão das possibilidades de pesquisa que oferecem, evidenciando os aspectos da inter(trans)disciplinaridade. Em Turner (1987, 2013) e também em Schechner (2013, 2014), os estudos do teatro estão associados ao campo das ciências sociais, o que incentiva o surgimento de novas possibilidades de estudo capazes de conjugar elementos vários, de modo a enriquecer a análise, como aspectos intangíveis, sociais e históricos.

O pesquisador, ao investigar um artefato cultural, um registro histórico, um acontecimento ou evento da cultura, o faz ou deve fazê-lo sem juízos de valores. Esses elementos podem ocupar um lugar de desprestígio, de menor valor na sociedade, por se distanciarem do que é considerado alta cultura, ou suas histórias serem ignoradas, adulteradas e, assim, mal interpretadas. Isto posto, compreendo com os estudiosos que o alcance desses objetivos depende de um olhar aguçado, interessado e disposto a “estranhar” o que venha a ser corriqueiro, familiar nesse processo – procedimentos também aplicáveis ao estudo da *performance* com seus atos performáticos.

Segundo Schechner (2014), a *performance* é diferente dos estudos sobre a *performance*, isso:

exceto na singular circunstância em que os estudos da performance são realizados por meio de uma performance – e aqui me refiro a performance em seus vários ambientes, na vida social, nas artes, na política, na economia, na cultura popular e assim por diante, em domínios que se sobrepõem, algumas vezes reforçando-se, outras vezes subvertendo-se mutuamente. As performances marcam identidades, flexionam e reformam o tempo, adornam e reformatam o corpo, contam histórias e fornecem os meios para as pessoas brincarem, ensaiarem e reformarem os mundos nos quais não apenas habitam, mas que se habituaram a reconstruir continuamente (Schechner, 2014, p. 718).

No subtópico seguinte, reflexões acerca do tema *cultura* são postas em compasso com o termo *performance* e as ações concretas dos sujeitos.

1.2.1 Cultura, performance e a vida cotidiana

É característico dos estudos culturais, e ao campo das Performances Culturais, terem em consideração o acontecimento de *performance* em nossa vida cotidiana. Schechner (2013, 2014) distingue *performance* nas ações de jogo; nos rituais festivos; nas comunicações não-verbais; nas festas de carnaval; no comportamento de autoridades e pessoas quando estão juntas em alguma manifestação pública; em qualquer tipo de reunião; nas práticas do comportamento humano por meio de rituais – dentre diversas outras possibilidades. Paul Zumthor (2018, p. 62) desenvolve em sua obra o termo *performance* como “ato de presença no mundo e em si mesma. Nela, o mundo está presente. Assim, não se pode falar de *performance* de maneira perfeitamente unívoca, ainda é possível defini-la em “diferentes graus ou modalidades”, como nas situações explicitadas a seguir.

Assim, *performance* é ação, e o cinema está repleto de movimentos artísticos dos seus atores, sendo que a linguagem cinematográfica confere ao filme *status* para além de mera sétima arte, produção audiovisual ou representação artística de entretenimento, uma vez que se trata de uma construção sociocultural, produzida num ambiente coletivo e com poder de agir sobre o espectador.

É importante mencionar que, a *performance* cinematográfica é compreendida a partir de sua ligação com o público e diversos recursos são mobilizados pelos realizadores do filme – a exemplo das luzes, sons, montagens de cenas –, que tomam suas decisões e expressam suas ideologias, justamente na expectativa de alcançar esse fim. A partir dessas observações, o sentido da expressão *arte cinematográfica* ultrapassa a ideia de compreensão do transcurso da feitura de um filme apenas como a somatória de elementos técnicos, poéticos; das atitudes dos responsáveis por sua realização e dos movimentos dos atores – apesar de esses ingredientes contribuírem com a afirmação do título de “performático” à construção fílmica.

Abdala Jr. ressalta que, “o cinema instaurou não somente outras formas de observar e expor aspectos da realidade, mas também inventou uma linguagem que permitiu ‘colocar em cena’ experiências humanas de forma, absolutamente, inusitada” (Abdala Jr., op. cit., p. 8). Para alcançar esse feito, cada narrativa fílmica recorre à linguagem cinematográfica, ou seja, ao seu processo de feitura particular, para ser formulada.

Erving Goffman (2004[1959]) é um estudioso que tratou do tema da *performance* na vida cotidiana, sendo que Schechner (2006[1966]), consoante as considerações anteriormente citadas, aprofundou as ideias do primeiro. Para Goffman (op. cit., p. 25-75), baseando-se em

textos de séculos anteriores ao seu ⁶, o mundo é como um palco, de modo que o indivíduo age como se fosse um ator a desempenhar papéis sociais que lhe cabem e são socialmente esperados ou pré-determinados. Nesse caso, a “atuação” visa criar uma impressão de realidade pautada por conveniência(s), as ações se baseiam na expectativa do “outro”, seu público, seja um sujeito apenas ou grupo social, tendo em vista os interesses que acompanham a cada um em suas relações no decorrer da vida.

Graeme Turner (1997) aborda em seu livro distintas dimensões observáveis no cinema. Trata-se de uma indústria que se agigantou e experimenta constantes mudanças, pois se aperfeiçoa acompanhando as mudanças do mundo. O cinema é “prática significadora”, gera significados por meio de diferentes linguagens, sendo que, um dos sistemas significadores é a “câmera”. O autor destaca que uma disciplina apenas é insuficiente para a análise de todo o construto fílmico. O espectador tem papel fundamental, pois conforme nos diz o autor, “os significados são vistos como produtos da leitura de um público e não como uma propriedade essencial do texto cinematográfico em si. O público dá sentido aos filmes, e não meramente reconhece significados ocultos”. Desse modo, além de o cinema se apresentar como produto cultural, é potente como prática social. É necessário pensá-lo por uma ótica de produção e reprodução de significados culturais, podendo expor novidades quanto a tais questões (Turner, op. cit., p. 56-122).

Quanto à dimensão social da narrativa cinematográfica, esta não se encontra em níveis estruturais, mas no nível do discurso – no modo como a história é contada, modulada, representada. Esse nível discursivo é também o local da especificidade cultural, onde podemos diferenciar “os discursos dominantes de uma cultura daqueles que ocorrem em outra”. A princípio, ou em um nível mais elementar, a nossa experiência em nossa própria sociedade com tudo que nos cerca, as informações de que dispomos, nos servem de modelos na compreensão das sociedades caracterizadas nos filmes (Turner, op. cit., p. 15-154). Compreendo com todos esses teóricos que, o ato de ver um filme funciona como um tipo de jogo, o espectador com sua disposição de apreciar a obra fílmica pode experimentar sentimentos vários. Inclusive, não é incomum que espectadores se sintam fortemente envolvidos nessa experiência, fazendo-os enxergar num determinado enredo um recorte da realidade.

⁶ Refiro-me ao monólogo de Shakespeare *Como você deseje* (*As You Like It*) no qual observamos as falas: Todo mundo é um palco (*All the world's a stage*) / Todos, homens e mulheres, meramente jogadores (*And all the men and women merely players*) [...] (SHAKESPEARE – Jacques, ato II, cena VII, linha 138 (Tradução minha) A metáfora “todo mundo é um palco” é atribuída também ao escritor romano Petronius (27 (?) d.C. – Roma, 66 d.C.), em sua obra literária *Satyricon* (54 (?) d.C. – Roma, 66 d.C.).

O mesmo autor, Graeme Turner (op. cit., p. 51-70), pontua o princípio básico de que o cinema exerce comunicação e esse feito está dentro de um sistema maior gerador de significados, que é o da própria cultura, e estão eles interligados. Desse contexto, montam-se acúmulos de significações sociais, logo:

a cultura é um processo dinâmico que produz os comportamentos, as práticas, as instituições e os significados que constituem nossa existência social. [...] compreende os processos que dão sentido ao nosso modo de vida. Os teóricos dos estudos culturais, recorrendo particularmente à semiótica, argumentam que a linguagem é o principal mecanismo pelo qual a cultura produz e reproduz os significados sociais (Turner, op. cit., p. 51).

A respeito da analogia do cinema e linguagem, “o cinema não é um sistema discreto de significação, assim, como a escrita. O cinema incorpora as tecnologias e os discursos distintos da câmera, iluminação, edição, montagem do cenário e som – tudo contribuindo para o significado” (Turner, op. cit., p. 56). Os postulados bakhtinianos, recorde, são um caminho de embasamento para ditos temas, linguagem e discurso, em sintonia com a criação cinematográfica, isto é, são adaptáveis a tais propósitos.

Os produtos e bens culturais produzidos pelo homem recebem olhares diferentes ao longo do tempo e, sendo fontes de construção permanente de significados, são reconstruídos em suas significações ou atualizados. Clifford Geertz, no livro *A Interpretação das Culturas* (2017[1963], p. 4), trabalha com afinco o conceito de cultura como essencialmente semiótico e cita a instigante analogia a qual acredita; “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado”. Assim, a cultura vai se compondo por infinitos elos, num mecanismo de construção contínuo e diverso.

Perante o exposto até aqui, tanto as *imagens filmicas*, levadas a cabo pelos realizadores (diretores, operadores e assistentes de câmera) e atores, como o papel desempenhado pelo *espectador* expressam ações ativas: “executar” e “observar”. Assim, a *performance* necessita do corpo, em modo ativo –, como na atuação praticada em uma peça de teatro, cena de filme, ritual, dança, culto religioso, qualquer evento social que reúnam pessoas, nas diversificadas práticas artístico-culturais. Ao produzir a ação, pôr-se em movimento, seja o executante, alguém que apenas esteja passando por alguma manifestação como dos tipos citados ou quem observa, temos casos de *performance*, visto que de uma maneira ou de outra ocorre interação com aquele evento.

1.2.2 Performance e atos performáticos

O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos [...] é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à margem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior (Zumthor, 2018, p. 25).

É pertinente apontar que utilizo nesta pesquisa o termo *atos performáticos*, especialmente para designar um aspecto da vida de Plínio Marcos, que é o fato de ele incorporar ou encenar o “marginal” quando estava em público, no sentido de indivíduo marginalizado, excluído da sociedade tradicional com suas normas e leis. Dessa forma, Plínio se preocupava com a maneira como se dava a sua ligação com o público que, obviamente, deveria ocorrer de forma verdadeira, por intermédio de seu corpo, fosse no modo de se vestir, falar, manter a aparência física ou de se comportar nas suas exposições públicas.

O dramaturgo se esforçava em fixar uma imagem de rejeitado por segmentos da sociedade, e como “repórter” da vida real – assim se intitulava. Muitas vezes narrou versões diferentes para a mesma história ou fato, um comportamento que se tornou um princípio de dificuldade a mais no estabelecimento de um limite capaz de distinguir o dado verossímil da ficção criada.

Lia Duarte (2011, p.13-4) afirma em sua dissertação de Mestrado, que o dramaturgo se apresentava nos espaços públicos como um contundente personagem marginal, construído ao longo do tempo e do surgimento de sua obra. Assim, por meio do discurso; da aparência, comumente travestido de excluído social; da aceitação das alcunhas, em geral propagadas por veículos midiáticos como “analfabeto”, “maldito”, “renegado”, “palhaço de circo”, Plínio adotou a postura de se mostrar marginal, e para tanto tinha suas motivações, como a de envolver e cativar o seu público. Assim, a pesquisadora sublinha que não se trata de um erro dizer que o dramaturgo esteve marginalizado, e nesse aspecto foi um marginal. Contudo, é necessário pensar na sua ocorrência de modo descontínuo, pois Plínio escolheu incorporar essa característica, tecendo-a também por meio de seu discurso oral e escrito, como nas entrevistas que concedia, na forma amigável com que dialogava com pesquisadores de sua

trajetória de vida e trabalhos que realizou, adotando, assim, a postura marginal como uma opção estética.

A experiência de ter se tornado ator e palhaço de circo ainda jovem, com dezesseis anos, antes de ser escritor e dramaturgo, tem bastante peso na desenvoltura das atividades laborais e artísticas que exercia, e que eram incrementadas à medida que o artista se tornava mais experiente e maduro. Ainda tratarei com detalhes desses aspectos citados até aqui sobre a vida do autor, bem como de elementos ligados à sua obra.

Portanto, não bastava ser o porta-voz de personagens excluídos, marginalizados, era necessário se igualar a maioria deles, ainda que de forma sugerida, imaginária. Nesse processo, noto uma postura subversiva do autor, no exercício de militância no confronto com o sistema, de modo a propor, por meio de suas ações e *performances*, uma sociedade na qual houvesse mais apreço pela igualdade social, a coletividade, a justiça e a pluralidade em diferentes questões, como no campo das ideias e no respeito, tolerância e acolhimento às diferenças.

Nos anos de 1990, Plínio estava em uma fase amena da carreira, enquanto o auge aconteceu nas décadas de 1960 e 1970, ainda assim recebia convites para trabalhos na mídia e eventos. O dramaturgo tinha seus métodos de seleção, “não rejeitava convites que lhe permitissem dar o seu recado”. Em 1992, foi comentarista na Rede Manchete, às madrugadas, no telejornal *Noite e dia*, “de camiseta, calça surrada, cabelos em desalinho”, quase sempre apresentava crônicas de irreverente teor político (Mendes, 2009, p. 217).

Essa reflexão que faço, de forma alguma pretende esgotar as possibilidades de como podemos perceber essas iniciativas de Plínio Marcos e quais conceitos acadêmicos ou teorias seriam mais apropriados a retratá-las, até porque é evidente a impossibilidade de se encerrar aqui as discussões no que concerne às *performances* do autor, profusas nas suas significações e executadas em espaços e circunstâncias múltiplos.

Em continuação à epígrafe citada ao início, o *corpo*, na visão de Bakhtin, não sobrevive no individualismo, o viver com e pelo outro é vital a qualquer indivíduo. Na sua filosofia, é um mecanismo de ligação entre autoridades que irão se comunicar, pois o corpo é dialógico por natureza, com identidade plural e poder de ação sobre o mundo. Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010c, p. 265-322), o autor disserta e defende o pensamento sobre o *corpo grotesco*, presente na cultura cômica popular, contrário às normativas e regras que regem a sociedade, com vistas a garantir sua organização e funcionamento hierárquico. Em constante evolução e marcado pelo

inacabamento, por isso mesmo em processo de mudança e do vir-a-ser, esse corpo se diferencia do modelo clássico, já concluído, invariável, de contornos leves.

Plínio criou diversos personagens na dramaturgia e no cinema que lembram a força de sua presença, para o próprio bem ou mal das criaturas. O autor sabia se impor nas mais diversas situações, com o fito de ocupar os espaços que desejava. Ao longo da vida, desenvolveu estratégias e adquiriu experiência para atrair a atenção das pessoas, o gestual e a caracterização corporal que empreendia validavam as suas palavras, tornando seu discurso mais carregado de sentido. As falas, os trejeitos e a aparência física do autor podem ser lidas como despojadas, entretanto os atos performáticos que praticava continham sutilezas e, de acordo com Lia Duarte (op. cit., p. 87-88), “escondia uma sofisticação característica da performance”:

A força de seu discurso não está apenas no conteúdo e na forma de sua fala, está no corpo, no modo como se veste, no gestual, na presença. Assim, o artista se afasta de uma estratégia política comum já que, ao misturar corpo, ação e discurso, cria sua própria ação política por meio de seus atos performáticos. Nesse caso, o corpo é significação, o corpo é o discurso (Duarte, op. cit., p. 87-88).

Vale lembrar que há cultos religiosos que compreendem o corpo como um tipo de recipiente a ser cuidado e preservado de máculas, já que possui a finalidade de guardar o espírito, o bem maior. E como assevera Ivo Di Camargo (2020, p. 205), “o corpo é considerado algo subversivo e por isso muitas versões totalitárias de algumas sociedades procuram controlar e mantê-lo sob vigilância. Controlar o corpo significa controlar a potencialidade deste corpo” [...].

Exponho a seguir, parte substancial da vida e obra de Plínio Marcos, essencial ao conhecimento e debate acerca do lugar que o autor ocupou na cena cultural brasileira; das características mais marcantes de suas criações, além de termos uma ideia devidamente embasada de como seu nome se faz presente na atualidade. Busco priorizar discursos e fatos mais relevantes. Apesar disso, trata-se de um capítulo longo, pois há a necessidade de situar o autor, com parte de suas produções e ações, à sociedade de seu tempo histórico, o que implica na abordagem de aspectos biográficos, comportamentais, culturais, políticos, sociais e econômicos que atravessaram sua existência. Sendo todos eles fundamentais ao debate lançado acerca da condução de seu modo de “atuar” socialmente, e no tocante ao destino de sua obra.

2. SINOPSE BIOGRÁFICA, PLÍNIO MARCOS NO TEATRO E EM OUTRAS ARTES

Os trabalhos científicos que examinei ao tratar detalhadamente da biografia de Plínio Marcos de Barros informam que o seu nascimento ocorreu em 29 de setembro de 1935, na cidade de Santos, São Paulo, no bairro Embaré. Era o segundo filho do bancário Armando e da dona-de-casa Hermínia, que depois do infortúnio de quatro abortos involuntários, nasceram, respectivamente: “Sérgio, Plínio Marcos, Francisco, Cláudio, Márcia e Flávio Roberto” (Contiero, 2007, p. 44).

A família mudou-se para o Macuco em 1941, mas logo se trasladou para a Vila dos Bancários na Ponta da Praia, conhecida como Vila Sapo. Plínio e sua família, sendo de “classe média baixa”, usufruíram de uma condição de vida mediana (Contiero, op. cit., p. 44), não chegando a serem exatamente pobres, como já foi relatado em histórias contadas livremente. Já adulto e com atuação influente no meio artístico-cultural, Plínio tocou no assunto: “A gente veio de origem mais ou menos humilde, mas minha infância foi muito feliz, pelo menos foi muito despreocupada”.⁷

O garoto Plínio tinha aversão à escola. Para ele, frequentar o Grupo Escolar Dona Lourdes Ortiz tornou-se um martírio. Por sua inaptidão aos estudos, foi expulso de várias escolas, ficou agressivo, repetiu de ano seguidamente, era tido como um débil mental e teve desavenças com as autoridades escolares por ser canhoto. Contudo, para ele esse não era o ponto alto da questão, pois o próprio Plínio relatou ao seu amigo “Oswaldinho” que, “[F]izeram muito mal de me mandar pra escola, que é uma coisa que mata as pessoas, que castra as pessoas. Ela foi feita para preparar as pessoas para servir a uma sociedade imbecil” (Mendes, 2009, p. 44).

O que Plínio desejava fazer, de fato, era jogar futebol. Assim declarou: “o que me salvou de parecer um imbecil completo é que jogava muito bem futebol e tinha um chute muito forte de esquerda” (Mendes, op. cit., p. 44). Além dos transtornos e preocupações que tal situação gerou para a família, o resultado foi que Plínio desistiu da escola antes de terminar o curso primário e pelejou para aprender e a se manter numa profissão, qualquer que fosse, por insistência de seu pai. “Meu pai tentou me enfiar em todas as profissões possíveis. Ele dizia que, se eu tivesse uma profissão, sempre iria sobreviver”.⁸

⁷ MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Origens. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/origens.htm>. Acesso em 18 mar. 2020.

⁸ MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Origens. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/origens.htm>. Acesso em 18 mar. 2020.

Assim, foi colocado para ser aprendiz de encanador, e com quinze anos de idade, tornou-se funileiro de profissão. A paciência e compreensão que o pai, Armando, demonstrava com Plínio eram atribuídas à sua religiosidade espírita. Ele também colocou o filho para vender livros espíritas numa banca situada na praça Mauá. “Durou pouco, o suficiente talvez para despertar nele o talento de camelô, capaz de vender qualquer coisa, levantar uma grana e levá-lo além dos limites da Vila Sapo”. A propósito, um dos primeiros versos que Plínio criou foi uma declaração de bem-querer a este local: “Vila Sapo/ a vila é boa/ não há sopapo nem sururu/ tudo é risonho e bem-fadado/ eu gosto muito da Vila Sapo” (Mendes, op. cit., p. 38-45).

Segundo relatos de Plínio, sua vida no circo começou meio por acaso. Um amigo do bairro estava inscrito para cantar no circo e o convidou para o evento. Chegando até lá, Plínio se interessou por uma moça, no entanto, o pai da jovem só permitiria o namoro com gente que fosse do circo. Plínio contou essa história em várias ocasiões e ainda relatava: “Então eu entrei para o circo. Achei que era mais engraçado do que o palhaço e que eu devia ser palhaço”.⁹

Lucinéia Contiero, para compor sua tese de doutorado, *Plínio Marcos: uma biografia*, conversou com diversos familiares do autor, com a primeira esposa, Walderez de Barros, “bastante” com Vera Artaxo, a segunda companheira, além de interagir com amigos e conhecidos de diferentes épocas (Contiero, op. cit., p. 39-40). Num desses diálogos, a irmã de Plínio, Márcia, contou-lhe que o jovem deixou a casa dos pais em 1949 para trabalhar no Circo Rubi, com catorze anos. Entretanto, a pesquisadora faz a ressalva de que há um documento divulgado em seu estudo que comprova o “registro funcional do primeiro emprego de Plínio Marcos”, o qual indica um provável equívoco por parte de Márcia ao dizer a idade do irmão na ocasião que acabei de narrar. “[O] documento comprova que Plínio esteve trabalhando na empresa nos anos de 1951 e 52, quando então se desligou do emprego para seguir com o circo. Contava, então, 16 anos” (Contiero, op. cit., p. 74). O *site* oficial de Plínio expõe um depoimento do artista neste sentido: “Comecei a ficar mais fixo em circo depois que saí do quartel, com 19 anos. Mas, desde os 16, já estava trabalhando como palhaço”.¹⁰

Um fato marcante a ser lembrado, dentre tantos que poderiam ser contados dos tempos que Plínio fazia suas invenções de criança, “por volta dos doze, treze anos, lembra Márcia de Barros (2005)”, diz respeito a um circo-teatro que o irmão improvisou. O “empreendimento”,

⁹ MARCOS, Plínio. *Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Origens.* Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/origens.htm>. Acesso em 18 mar. 2020.

¹⁰ Ibid.

feito “num terreno baldio, uma arena teatral rústica, cercada por estacas de madeiras”, foi erguido com a ajuda de um dos amigos mais próximos de Plínio. Luciano Fonseca, que sabia cantar, então cumpria com essa parte. O valor da entrada era de 500 réis, e Márcia se encarregava da portaria (Contiero, op. cit., p. 65). Desde tenra idade o jovem expressava imensa criatividade, inclinações para o artístico, que mais tarde repercutiram em toda a sua trajetória de vida.

Plínio experimentou e exerceu muitas atividades, foi estivador no cais do porto de Santos, fazia serviços de rua para um banco, aprendeu a fazer reparos em fogões e aquecedores. Para se qualificar a tal função, viveu cerca de três meses em São Paulo para fazer um curso. Nessa época já tinha dezesseis anos, retornou para casa depois de seis meses, e não tardou em mudar de ocupação. Apaixonado por futebol, chegou a ser jogador no time juvenil da Portuguesa Santista, por isso, em 1954, entrou para a Aeronáutica, ansiava por jogar no time desse Órgão (Contiero, 2007, p. 65-70; Freire, 2006, p. 25-27; Mendes, 2009, p. 53-76).

Segundo Rafael Freire (2006), em sua dissertação de mestrado *Atalhos e Quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*, Plínio começou no circo como o palhaço *Frajola*. Ganhara o apelido porque na infância foi pego na tentativa de roubar um passarinho de dentro de uma gaiola numa residência e, na época do ocorrido, foi publicada a revista em quadrinhos *Mindinho*, na qual aparecia o gato chamado *Frajola* (traduzido de *Sylvester*) — perseguidor incansável do passarinho *Piu-Piu* (*Tweetie Pie*). Foram as séries norte-americanas *Looney Tunes* e *Merrie Melodies*, com distribuição pela empresa Warner Bros, que popularizaram esses personagens a partir de 1945 (Freire, op. cit.). Exatamente como Plínio relata:

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 (Freire, op. cit., p. 26).

De forma mais amena, a mesma situação é narrada por Plínio na obra de Oswaldo Mendes: “— Na época, lançaram uma revista em quadrinhos chamada *Mindinho*, com o gato *Frajola* que queria pegar o passarinho *Piu-Piu*. Um dia eu estava tentando pegar o passarinho e caí do telhado. Meu pai me chamou de gato *Frajola* e o apelido pegou. Até que saiu o gato e ficou só *Frajola*” (Mendes, op cit., p. 39).

O jovem saltimbanco passou por vários palcos e lonas, como o Circo dos Ciganos, Circo do Pingolô e da Ricardina, Circo Toledo, Circo Rubi, Circo da Aurora Viana e do

Carvalhinho. O Pavilhão Teatro Liberdade foi o primeiro circo onde trabalhou, tanto com os números que lhe cabiam quanto encenando pequenos papéis. Havia no local espetáculos todas as noites, com a aglutinação de shows e sessão de teatro, tendo permanecido armado em Santos, no Macuco, por cinco anos. Plínio, que se firmou nas atividades de palhaço e humorista exercidas no circo, percorria o interior paulista com a Companhia Santista de Teatro de Variedades, conviveu com muitos artistas mambembes e saltimbancos comuns àquele universo, fossem outros palhaços, trapezistas, cantores e atores (Contiero, 2007, p. 74-80; Freire, 2006, p. 25-47).¹¹

O mundo do circo, esse ambiente mágico e lúdico, apresentou a Plínio personalidades artísticas de renome, famosas e integrantes de companhias teatrais — assim, o rapaz aproveitou sua verve cômica para atuar como humorista na Rádio Atlântico e Rádio Cacique, de Santos; também passou pela TV Canal 5 (ou TV Santos), em 1957, obtendo alta popularidade com shows de humor na pele do palhaço Frajola (Contiero; 2007, p. 74-80; Mendes, 2009, p. 68-72).¹²

Plínio tinha disposição para estar por longos períodos na estrada, fazendo o que mais gostava: arte. Foi com esse espírito que a partir de 1956, passou a integrar o teatro amador santista, já conhecido por sua qualidade; o jovem se apresentou em diferentes palcos, fez parte do Grupo de Arte no decorrer de sua permanência na cidade, encenou e dirigiu várias peças, das quais: *Verinha e o Lobo*; *Menina sem Nome*; *O Rapto das Cebolinhas*; *Jenny no Pomar*; *Fando e Lis* (de Arrabal). Nessa época, Plínio já despontava também como poeta, era membro do Clube de Poesia, do jornal *O Diário*, com publicação de várias poesias. Mas a forte guinada na carreira do artista ocorreu quando passou a conviver mais tempo com Patrícia Galvão, a Pagu, a quem Plínio chamava de “amiga de infância” (Contiero, 2007, p. 88-96).¹³

Lucinéia Contiero (op. cit., p. 97) aponta que Plínio Marcos e Pagu teriam se conhecido em 1957, isso porque o artista, nessa época, já integrava o Grupo Experimental de Teatro Infantil (GETI) sob direção de Pagu, fatos que ganham respaldo nas reportagens feitas pelo jornal *A Tribuna*, na edição de 8 de junho de 1957, conforme atesta a pesquisadora, a partir de consulta aos arquivos do periódico.

Essa constatação contradiz a história que o próprio autor ajudou a difundir, a de que ambos teriam se conhecido quando Galvão o convidara para uma ponta na peça infantil *Pluft*,

¹¹ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: https://www.https://www.pliniomarcos.com/dados/dados_circo.htm. Acesso em 09 abr. 2020.

¹² MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: https://www.https://www.pliniomarcos.com/dados/dados_circo.htm. Acesso em 09 abr. 2020.

¹³ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: https://www.https://www.pliniomarcos.com/dados/dados_circo.htm. Acesso em 09 abr. 2020.

o Fantasminha, de Maria Clara Machado. No *site* de Plínio, a seguinte fala do dramaturgo aparece: “Em 1958, a Patrícia Galvão, a Pagu, estava precisando de um cara pra substituir um ator de uma peça infantil que ela estava fazendo [*Pluft, o Fantasminha*] e que tinha que ser feita no dia seguinte. Me convidaram e eu fui. E lá fiquei conhecendo essa mulher maravilhosa”.¹⁴

Depois de o autor santista se tornar famoso, acabou sendo propalada a narrativa de que fora descoberto por Pagu, ao que Plínio corrigia em parte:

[...] ela não me descobriu. Na verdade, eu é que me apresentei. Ela foi ao circo pra ver se tinha algum artista que pudesse fazer o papel de um dia para o outro. Naquele tempo eu estava trabalhando no Pavilhão Teatro Liberdade e a gente fazia uma peça por dia, ensaiava de manhã pra fazer de noite. A gente tinha tarimba. Ela viu e me escolheu, não porque eu fosse melhor que os outros, mas eu tinha mais cara de garoto. O meu papel era pequeno, tinha umas dez falas e servia um gago. Demos uma passada e eu já sabia o papel. Daí, como a Pagu bebia muito e eu também, fomos a um bar e ficamos amigos de infância (Mendes, op. cit., p. 84).

Como experiente contador de histórias que era, Plínio alterou os fatos de modo a se colocar como o protagonista que tomou as rédeas da situação. Mendes (op. cit., p. 85) qualifica como “saborosa” a versão de Plínio, mas contradiz o que aconteceu em realidade:

[...] quem o procurou no circo e o escolheu foi Paulo Lara, amigo, assistente e colaborador de Pagu, que em 1967 se mudou para São Paulo, contratado como repórter e crítico de teatro da *Folha da Tarde*. Seu editor, Antônio Aggio Júnior, já havia acolhido Vasco Oscar Nunes no jornal *Cidade de Santos*, quando ele foi demitido da Petrobras por sua militância política, depois do golpe militar de 1964. Vasco, Lara e Plínio se reencontrariam dez anos depois na alameda Barão de Limeira, sede das redações dos jornais *Última Hora* e *Folha da Tarde* (Mendes, op. cit., p. 85).

No que concerne à biografia de Patrícia Galvão, a multiartista e multiprofissional nasceu no ano de 1910, em São João da Boa Vista, município do Estado de São Paulo. Exerceu diversos ofícios e foi uma personalidade considerada ousada, com formação ampla e de influência na cultura brasileira. Foi musa e partícipe da terceira geração do Modernismo, casou-se com Oswald de Andrade, com quem manteve matrimônio de 1930 a 1934. Ao longo da vida exerceu atividades variadas, foi atriz, ficcionista, tradutora, desenhista, cartunista, jornalista e militante feminista da cultura e da política brasileira. Viajou por outros países, esteve filiada ao partido comunista, é tida como a primeira mulher presa e torturada pela ditadura do Estado Novo. O segundo casamento foi com o escritor Geraldo Ferraz, e se desligou do partido comunista em 1940. Frequentou a Escola de Artes Dramáticas (EAD), na

¹⁴ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: https://www.pliniomarcos.com/dados/dados_circo.htm. Acesso em 09 abr. 2020.

USP, capital paulista, em 1952, no ano seguinte se mudou com a família para Santos, cidade na qual contribuiu para o fortalecimento da arte teatral e literária. Esteve entre suas ações, o empenho na construção do Teatro Municipal de Santos (Contiero, op. cit., p. 97-103; Eternamente Pagu, 1988).

O teatro amador santista, que vinha se desenvolvendo rapidamente, fez parte de suas prioridades. Pagu, sendo já uma figura influente, respeitada e imersa na vida cultural da cidade, escrevia para o jornal *A Tribuna*. Esteve à frente de festivais e espetáculos para jovens artistas amadores, como também liderou a fundação do Teatro de Vanguarda. Destaco, ademais, a reconhecida importância de Pagu na vida cultural de Santos, tanto por sua iniciativa de fundar a Associação dos Jornalistas Profissionais, como por se tornar a primeira presidente da União dos Teatros Amadores de Santos. Em 1962, Patrícia foi a Paris para tratamento de um câncer pulmonar, retornou a São Paulo sem possibilidade de cura e faleceu no dia 12 de dezembro de 1962, em Santos (Contiero, op. cit., p. 97-103; Eternamente Pagu, 1988).

A partir dessa amizade pujante, Plínio chegou a declarar que a fase de circo havia terminado por esse fato, e ainda por integrar, a convite da amiga, um círculo que reunia artistas, músicos, pintores, intelectuais e livres pensadores adeptos à boêmia. As conversas adentravam noites e madrugadas, com temas amenos e acalorados, que perpassavam, em especial, a cultura, a arte e o debate de fatos e teses de cunho político (Contiero, 2007, p. 97-103; Freire, 2006, p. 27-28; Mendes, 2009, p. 85-87).

Plínio estava encantado com o casal Pagu e Geraldo Ferraz; as reuniões com esse grupo de novos amigos e intelectuais variados funcionaram como um divisor de águas para a evolução de sua carreira como dramaturgo. O iniciante dramaturgo lembrou que quando criança, ouvia seu pai comentar os livros que lia, principalmente os de Aluísio Azevedo: *O Cortiço*, *Casa de Pensão* e *O Mulato*. “Agora ouvia falar de Samuel Beckett, Ionesco, Fernando Arrabal. Muitas vezes Pagu fazia leituras de autores clássicos, no grupo, por horas seguidas” (Mendes, op. cit., p. 79-87). No início, a presença de Plínio gerou alguma estranheza no grupo, seu modo de agir e de se expressar confirmavam a pouca escolaridade que tinha, por outro lado, sua determinação, altivez e originalidade nos discursos, aliados a uma conduta desafiadora, terminaram por dissolver as diferenças, sendo o aval de Pagu fundamental para isso (Contiero, 2007, p. 97-103; Mendes, 2009, p. 79-87).

O poeta santista Narciso de Andrade confirmou que, de fato, pairava certa desconfiança quanto à pessoa de Plínio, ainda mais porque o colega “se proclamava analfabeto, coisa espantosa naquele ambiente intelectualizado”. Andrade faz uma síntese

peçoal de Plínio, haja vista este contexto: “Simpatizei com ele logo de cara, não se escondia, não era de contar vantagem, tinha gênio desafiador, mas não era arrogante e trazia de berço a marca gloriosa do Macuco, só isso já bastaria para nos aproximar” (Mendes, op. cit. p. 87-88).

Essa passagem da vida de Plínio possibilitou-lhe, em alguma medida, alargar seus horizontes culturais, literários, filosóficos e estéticos. Era como se o jovem artista tivesse a chance de avançar nos estudos, mesmo que de modo informal. Mais tarde, diria que aquela convivência, por quase dois anos, equivalia a cursar uma “universidade”, mostra de seu reconhecimento pelos benefícios recebidos, e sintetizou essa situação:

[...] 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.¹⁵

Contrariando as perspectivas, em 1958, Plínio Marcos, aos 23 anos, escreveu a sua primeira peça, *Barrela*, quando trabalhava no Pavilhão Teatro Liberdade e, ainda, interpretava o palhaço Frajola. Um feito cumprido em pouco mais de uma noite, por uma necessidade pessoal do autor, que não se furtava em admitir seu conhecimento rudimentar no campo da dramaturgia: “[J]uro por essa luz que me ilumina que nunca havia me ocorrido a ideia de escrever uma peça, mesmo porque, a bem da verdade, eu nem sabia escrever direito. Tirei o diploma do primário Deus sabe como” (Mendes, op. cit., p. 80).

Barrela (1958) surgiu de uma reportagem policial que contava uma história violenta e cruel ocorrida em Santos. Plínio assim relatou o fato: “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. Fiquei tão chocado com esse negócio todo que escrevi a *Barrela*”. O título da obra remete a um termo que à época de feitura da peça equivalia à gíria *curra* — utilizada para designar “violência sexual”, a exemplo do estupro coletivo cometido por vários homens contra uma mesma pessoa do sexo masculino (Marcos, 2016, p. 21-33).¹⁶

Com a sensibilidade artística aguçada, o autor imaginou como teria sido a permanência do jovem na prisão, sua relação com os outros detentos e, por fim, os atos dramáticos até o ápice da violência sofrida, o estupro. Não faz parte do texto da peça os homicídios cometidos pelo ex-detento contra os homens que o violentaram, à medida que eram soltos. A peça

¹⁵ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: https://www.pliniomarcos.com/dados/dados_circo.htm. Acesso em 9 abr. 2020.

¹⁶ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/barrela.htm>. Acesso em 16 abr. 2020.

rendeu a Plínio o Prêmio de Melhor Espetáculo no II Festival de Teatro Amador de Santos, em 1959 (Marcos, 2016, p. 21-33).¹⁷

Após escrever o texto, Plínio o apresentou aos colegas do Circo Pavilhão Teatro Liberdade, no entanto eles rechaçaram a produção do escritor iniciante. O próprio Plínio comentou: “acharam que eu tinha enlouquecido, se pensava que podia encenar uma peça com aquela linguagem. Ficou por isso mesmo”. Desencorajado, o jovem não insistiu com o assunto (Almeida, 2014, p. 4).

Todavia, em 1959, Plínio mostrou *Barrela* a Pagu. Segundo o dramaturgo, a grande amiga entusiasmou-se com o texto, reconhecendo nele um novo tipo de dramaturgia, impressionou-se com a linguagem, os personagens marginalizados, proscritos da sociedade. Convencida da riqueza estética e temática contidas na peça, Pagu providenciou a montagem da obra com a colaboração de Pascoal Carlos Magno, “uma espécie de ministro sem pasta do Governo de Juscelino Kubitschek” e fundador do Teatro do Estudante do Brasil, em 1938 no Rio de Janeiro.¹⁸

A peça estava pronta para a estreia na cidade de Santos, mais especificamente no itinerante Festival de Teatro de Estudantes, em julho de 1959. Nessa época, o nome de Plínio Marcos já era conhecido no meio teatral de Santos e em breve chegaria a outro patamar, tornando-se uma figura bastante aclamada. Contudo, os organizadores e o próprio Plínio foram surpreendidos com a notícia de que a peça fora vetada pela censura federal, com isso, não poderia ser encenada. Patrícia Galvão informou sobre o ocorrido a Pascoal Carlos Magno, naquela época assessor cultural do presidente da República, que intercedeu pelo caso. Entretanto, Mendes (2009, p. 92-96) pondera que os ensaios de *Barrela* aconteceram no recém-criado Teatro de Câmara de Santos, “com o apoio de Osvaldo Leituga, presidente do Centro dos Estudantes [...]”, e “ao contrário da lenda que se espalhou, a estreia da peça se deveu à iniciativa dos estudantes e não de Patrícia Galvão”.

A montagem da peça obteve permissão para única apresentação no referido festival, na data de 1º de novembro de 1959, no palco do Centro Português de Santos e, por fim, foi premiada como melhor espetáculo do evento. Creio que *Barrela* deve ter ficado na memória dos que tiveram o privilégio de fazer parte do público no dia de sua “estreia e despedida no

¹⁷ MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/barrela.htm>. Acesso em 16 abr. 2020.

¹⁸ MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/barrela.htm>. Acesso em 16 abr. 2020.

Centro Português” (ibid., p. 96). Plínio comentou o êxito da encenação: “no dia seguinte, a cidade só falava da nossa peça. Eu achava tudo lindo e me badalava como gênio”.¹⁹

Após a estreia, *Barrela* permaneceria censurada por 21 anos, sendo liberada em 1980. No dizer de Gessé Araújo, em sua pesquisa de doutorado: “Uma pequena parte do público santista pôde presenciar o alvorecer daquele que dali a alguns anos seria amplamente reconhecido como um dos grandes dramaturgos de sua geração, que hoje compõe o cânone da literatura dramática no Brasil” (Araújo, 2017, p. 97). *Barrela* foi a primeira de uma série de peças que conformaram uma nova fase de surgimento de autores na dramaturgia nacional, marcada pela modernidade.

Mendes (op. cit., p. 80) faz uma interessante intersecção entre o surgimento de *Barrela*, no ano de 1958, e a estreia de um novo autor de teatro em São Paulo, Gianfrancesco Guarnieri. Quando escreveu a sua primeira peça *O cruzeiro lá do alto*, entregou-a para José Renato Pécora, “fundador e diretor do Teatro de Arena”. O autor recebeu aprovação entusiasmada do texto, mas não do título, por isso alterou-o para *Eles não usam black-tie*. A estreia ocorreu no mesmo ano em que foi escrita e “foi saudada como marco de renovação na dramaturgia brasileira”. Nessa mesma época, mas sem poder contar com a mesma ventura, Plínio Marcos, em Santos, escreveu *Barrela*, contudo, conforme vimos, a peça foi encenada só no ano seguinte, em única montagem, pois fora interdita pela Censura e forçada a sair de cartaz.

Plínio continuou tocando a vida nos trabalhos de ator e diretor, cada vez mais seu nome se consolidava em sua cidade natal e no teatro amador. Após o sucesso estrondoso de sua primeira peça, ganhou os holofotes. E se por um lado atraiu admiradores que o chamavam de gênio, por outro, inimigos afirmavam que se tratava de um autor fabricado pelo Partido Comunista, que deveria cair nas graças do povo (Freire, op. cit., p. 25-31).

O Partido Comunista Brasileiro (PCB) se simpatizava com o teatro pliniano, adotando o dramaturgo como símbolo de resistência ao regime militar, devido a todas as sanções e dificuldades pelas quais teve de passar (GIRON, 2017, n.p.). Por outro lado, o autor mantinha-se alheio, desempolgado da questão. “Eles [os partidos comunistas, PCB e PC do B foram legalizados por bom comportamento. Eu nunca me preocupei com governos, já que eles são todos iguais” (Mendes, op. cit., p. 408).

Esvaída a euforia do primeiro sucesso dramático, Plínio passou a ser cobrado para que escrevesse outra peça, especialmente por Patrícia Galvão. A vaidade do escritor juvenil

¹⁹ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/barrela.htm>. Acesso em 16 abr. 2020.

falou mais alto e, em 1960, escreveu *Os Fantoches*, que depois recebeu o título de *Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar* (1965), por fim, foi reescrita como *Jornada de um imbecil até o entendimento* (1968). Plínio comentou a sua ousadia de lançar um novo texto e a repercussão negativa que teve de suportar:

[...] de tanto me encherem, escrevi outra peça, sem ter absolutamente nada pra dizer. [...] E foi um vexame tão grande, tão grande, que no dia seguinte a Patrícia Galvão [que escrevia crítica de teatro para o jornal *A Tribuna de Santos*] botou na *Tribuna* o meu retratão de gravata borboleta e tudo, com uma manchete assim: Esse analfabeto esperava outro milagre de circo.²⁰

Como haveria de ser, o dramaturgo ficou arrasado com a crítica de Pagu que levava o título “Uma peça e um diretor”, diferente, portanto, de “Esse analfabeto esperava outro milagre de circo”, que Plínio se encarregou de alardear nos seus discursos. Patrícia havia chamado o autor de “despreparado”, não de “analfabeto”, ainda ponderou que a sua crítica “não invalida a opinião que temos a respeito das qualidades” do dramaturgo santista como autor e diretor (Mendes, op. cit., p. 97). O primeiro pesquisador a divulgar esse fato da vida de Plínio foi Paulo Roberto Vieira de Melo, em sua tese de doutoramento *Plínio Marcos, a flor e o mal* (1993).

Após o ocorrido, quando se encontraram, discutiram com vigor, mas em seguida tomaram uma bebedeira e fizeram as pazes. “As feridas se curavam nas mesas dos bares, onde toda a gente de teatro em Santos acabava reunida” (Mendes, 2009, p. 96-97). Esses acontecimentos foram cruciais para o futuro de Plínio. O fracasso contribuiu para o ostracismo ao qual foi alçado; as oportunidades de trabalho e convites para atividades culturais imediatamente desapareceram. Apesar dessa profusão de infortúnios, Plínio foi taxativo: “Mas não me acanhei. Estava selado que eu era um autor teatral e eu jurava pra mim mesmo que nem sucessos, nem fracassos me abateriam”.²¹

Plínio continuou com o propósito de trabalhar com teatro. A essa altura, já não fazia parte do grupo de artistas e intelectuais liderado por Pagu — ocupava-se em escrever peças, fazia apresentações para os sindicatos de trabalhadores do cais do porto de Santos, viajava pelo país para participar de festivais de teatro amador (Freire, 2006, p. 25-47; Mendes, 2009, p. 98-100).²²

²⁰ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/barrela.htm>. Acesso em 18 abr. 2020.

²¹ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/barrela.htm>. Acesso em 16 abr. 2020.

²² MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: https://www.pliniomarcos.com/dados/dados_circo.htm. Acesso em 16 abr. 2020.

Entre 1960 e 1962, Plínio se mudou em definitivo para São Paulo, motivado principalmente por seu interesse na jovem estudante de Filosofia da USP, Walderez De Mathias Martins. Com essa mudança, o dramaturgo enfrentou inúmeras dificuldades, chegou a dormir na rua, na rodoviária e no Teatro de Arena, por vezes lhe faltava até mesmo alimentação. O amigo e ator Júlio Bittencourt fez o seguinte relato acerca da chegada de Plínio ao município da Paulicéia:

[...] Ele estava morrendo de fome quando decidiu procurar a Cacilda Becker. Ela já tinha ouvido falar dele, então pegou seu texto e leu. Enquanto isso, Plínio apagou no sofá. Quando acordou, tinha um bilhete na sua frente escrito: ‘Tem leite e bolo pra você aí na mesa, sirva-se à vontade e aguarde que eu quero falar com você’. Quando a Cacilda retornou, conversaram e, a partir daí, ela passou a dar uma força para o Plínio, que sempre foi muito grato a ela e a considerava sua madrinha no teatro em São Paulo (Contreras; Maia; Pinheiro, op. cit., p. 55-56).

De alguma maneira, os trabalhos que investigam a vida de Plínio Marcos são unânimes em apontar que, para “se virar” nesse começo difícil e garantir a sua subsistência, trabalhou como camelô; vendia livros e objetos variados pelas ruas — como canetas, cigarros americanos, rádios a pilha e álbuns de figurinhas —, não escolhia trabalho, tinha como prioridade garantir o sustento dentro de casa, e tais atividades ajudavam a complementar a renda (Contiero, op. cit., p. 131-132).

O dramaturgo casou-se com Walderez em dezembro de 1963, assim, dividia-se entre fazer o trabalho para o qual fosse convocado nos teatros de Arena e Teatro Cacilda Becker. “De quebra, vendia espetáculos em escolas para a companhia de Nydia Licia e Sérgio Cardoso e conseguiu emprego na TV Tupi” (Mendes, op. cit., p. 116).

O constante movimento do dramaturgo, seja no campo da cultura ou no exercício de suas atividades diversas de trabalho, configurou-se como ato de resistência às sanções que recebia, pois, para ele, a vida deveria seguir seu curso, sempre em frente, apesar das dificuldades habituais e dos obstáculos fortuitos (Contreras; Maia; Pinheiro, op. cit., p. 71-72).

No começo de 1964, Plínio buscou mais oportunidades de trabalho, tinha esperança de conquistar uma colocação como ator ou roteirista de teleteatro na TV Tupi. Conseguiu o promissor cargo de autor de televisão, com a aprovação de seu texto *Réquiem para tamborim*, a estreia foi marcada para 9 de fevereiro. Mendes (op. cit.), assim definiu o programa: “[...] dos mais prestigiados da emissora, foi um espaço de experimentação que jamais se repetiu na televisão brasileira. Exibia textos, ao vivo, consagrados de grandes autores e também novos e inéditos” (Mendes, op. cit., p. 116). No prazo de algumas semanas desse fato, a ditadura

militar instalou-se no país e, numa ação golpista, destituiu o então presidente João Goulart, para colocar em seu lugar o marechal Humberto de Alencar Castelo Branco — foi o início de um regime político de exceção que perdurou por vinte anos (Napolitano, 2019, p. 13-67).

Apesar do clima tenso vivido pelo país, com vigilância ostensiva, cerceamento da liberdade e prisões arbitrárias, Plínio persistia com os seus projetos. Escreveu um texto para o espetáculo de música popular *Nossa gente, nossa música*, dirigido por Dalmo Ferreira, para o Grupo Quilombo, e sua finalidade maior era reunir jovens compositores. A censura, já operante como um braço da ditadura, havia concedido liberação total ao evento, mas estabeleceu cortes no texto, o que inviabilizaria a sua estreia, por tal razão, o projeto musical jamais se realizou (Mendes, 2009, p. 116-118).

2.1 As novas trajetórias e criações do dramaturgo jornalista

Em agosto de 1966, em Porto Alegre, Plínio retomou o projeto de adaptação para o teleteatro o conto *O terror de Roma*, de Alberto Moravia, que já havia sido recusado no programa *TV de Vanguarda*, transmitido aos domingos pela TV Tupi. Mendes sintetiza a magnitude do texto, tanto para o autor quanto para o teatro brasileiro:

de repente, era como se o teatro e o público olhassem pelas frestas de um universo humano ignorado pelos interesses literários, 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. Até porque eles não pertenciam a nenhuma. Sociedade ou classe. Viviam da mão para a boca. Perdidos. Sem passado. Sem futuro. Sonhos limitados a uma noite. Suja. Pois é, o analfabeto olhou para onde ninguém queria olhar. Como em *Barrela*, olhou e comoveu-se com os homens sem rosto, sem eira nem beira. Também não pedia piedade, nem chorava por eles. Apenas lhes deu passagem e voz para gritar uma existência chula com palavras chulas (Mendes, op. cit., p. 130-131).

Já no final de 1966, Plínio escreveu a peça *Dois perdidos numa noite suja*, porém ninguém se interessava pela montagem do texto, que trazia linguagem agressiva, além de que, o autor já estava bastante vigiado pela censura e seguia desconhecido do grande público. Na divisão dos papéis, Plínio interpretou Paco, e Ademir Rocha, seu amigo formado pela Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo (EAD) e colega na TV Tupi, interpretou Tonho. A direção do espetáculo coube a outro amigo, colega da mesma emissora, Benjamin

Cattan. Os ensaios foram realizados com o recolhimento de objetos de cena na TV Tupi. Outros amigos também foram fundamentais nessa empreitada:

a Nydia Licia, que é muito minha amiga, foi quem me emprestou os cinquenta mil-réis pra montar a peça. O Bucka, outro amigo, outro dinheirinho. O pessoal da técnica da Tupi ajudou a gente a afanar refletores, os praticáveis, as camas e tudo aquilo de que precisávamos para o cenário. O transporte foi feito pelo pessoal da garagem. O Toninho Matos e o Paulinho Ubiratan (depois diretor da Globo) operavam luz e som. E, como não tínhamos local, fomos estrear no Ponto de Encontro, um bar na Galeria Metrôpole, que o Emílio Fontana conseguiu pra nós.²³

O certificado de liberação da peça, sem cortes, foi concedido pelas mãos do censor João Ernesto Coelho Neto, que já havia feito teatro amador em festivais — havia no documento, a título de restrição, a ressalva de que era inadequada para menores de dezoito anos (Freire, 2006, p. 36-37).²⁴

Dois perdidos numa noite suja estreou numa noite de sexta-feira, em 16 de dezembro de 1966, no “Ponto de Encontro na Galeria Metrôpole, na Avenida São Luís. O lugar estava entrando na moda. Uma mistura de livraria, loja de discos, galeria de arte e, no subsolo, um bar com pequeno palco para shows e peças de bolso [...]” Ademir Rocha havia convidado o ator Carlos Murtinho (irmão da atriz Rosa Maria Murtinho) e o amigo Roberto Freire — “médico, jornalista, escritor, professor na EAD/USP e autor de teatro” (Mendes, op. cit., p. 132-133).

Roberto Freire se entusiasmou com a apresentação e não poupou elogios, e, na sua opinião, “ali estava nascendo o novo teatro brasileiro”. Em entrevista à *Revista Sinal*, de São Paulo, declarou que ver “*Dois perdidos numa noite suja* não é mole. Tem bastante humor para a gente descarregar a vergonha, o medo e a covardia que a honestidade do autor nos provoca. É a peça mais suja e cruel jamais escrita no Brasil. Por isso, linda e necessária, importante e verdadeira”.²⁵ Freire procurou o crítico Alberto D’Aversa e insistiu para que ele fosse prestigiar a próxima apresentação da “peça do vigia do Arena” (Mendes, op. cit., p. 135). Assim:

Na temporada no Teatro de Arena, SP, em 1967, Ademir Rocha foi substituído por Berilo Faccio. Ainda nesse ano, a mesma montagem se apresentou no Teatro da Rua (Rua Augusta, 2203, SP), como a primeira parte de um programa duplo, cuja segunda parte era *Zoo Story*, de Edward Albee (Mendes, op. cit., p. 140).

²³ MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/2perdidos.htm>. Acesso em: 22 abr. 2020.

²⁴ Ibid

²⁵ MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/2perdidos.htm>. Acesso em: 22 abr. 2020.

Plínio narrou a repercussão e a boa aceitação da peça:

Aí, o Roberto Freire começou a fazer uma onda em torno, dizendo que a peça era muito boa, e outra vez voltei a ser notícia como autor teatral. O Alberto D'Aversa escreveu cinco artigos sobre a peça. Fiquei na moda. A Cacilda Becker, quando viu a peça, comentou: Incrível! Você conhece dez palavras e dez palavrões, e escreveu uma peça genial.²⁶

Alberto D'Aversa tratou de expressar sua opinião: “sem dúvida a peça mais inquietante e viva destes últimos e anêmicos anos de teatro brasileiro, obrando uma transferência do problema social para o existencial, numa nova dimensão que, ao mesmo tempo é avanço e indicação de liberdade” (Marcos, 2003, p. 14). Sobre a inspiração do dramaturgo para a feitura de *Dois perdidos numa noite*, alegou que conhecia Alberto Moravia: “ele, que tanto ama o teatro e que nunca deu certo, acho que agradeceria e admiraria esta peça de Plínio que soube dar vida a um esquema literário de modesta importância, dando-nos uma peça bem brasileira”. E observou ainda que:

o conto desapareceu e no seu lugar nasceu uma peça nova e original, de uma originalidade eminentemente teatral, ou seja, baseada sobre a novidade da linguagem, a precisão dos golpes de cena e dos nós dramáticos, a temperatura das situações, a eficácia das personagens, a credível possibilidade da fábula. Méritos exclusivos de Plínio Marcos. Este jovem autor não é mais uma promessa; é uma certeza (Marcos, op. cit., p. 14).

Para as próximas montagens da peça, Plínio escolheu o Teatro de Arena, assim, teve de negociar com Augusto Boal, principal responsável pelo local na década de 1960, o valor a ser pago. A taxa, considerada abusiva pelo autor, estipulava setenta por cento da bilheteria ao teatro. Com a celebração do contrato, aconteceram várias apresentações, as sessões estavam cheias, no limite de lotação e com público do lado de fora. Personalidades que formavam a crítica e a classe teatral levantaram pontos positivos notados na peça e fizeram vários elogios (Mendes, op. cit., p. 136-139). Décio de Almeida Prado assim se expressou:

Dois Perdidos Numa Noite Suja inspirada num conto de Moravia (e até que ponto, não saberíamos dizer), está longe de ser uma peça acabada e perfeita. Cremos inclusive que ganharia em consistência e intensidade se os seus dois atos fossem condensados num longo ato único. Mas revela em Plínio Marcos uma poderosa, ainda que incipiente, vocação teatral. Ele tomou uma só situação dramática investigando-a e aprofundando-a até tornar translúcida a relação humana que lhe deu origem.²⁷

²⁶ MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/2perdidos.htm>. Acesso em: 22 abr. 2020.

²⁷ MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/2perdidos.htm>. Acesso em: 22 abr. 2020.

Em alguns meses, em 1967, o espetáculo *Dois perdidos numa noite suja* passou a ser encenado no Teatro de Rua, localizado na Rua Augusta, em São Paulo. O ator Ademir Rocha foi substituído por Berilo Faccio, porém, a peça “precisava cumprir o seu destino e viajar, apresentar-se em qualquer canto e fazer dinheiro”. A montagem no Rio de Janeiro, com direção e interpretação de Fauzi Arap e Nelson Xavier, foi de grande valor para alavancar o nome de Plínio como dramaturgo. Após a superação de alguns contratemplos, a estreia aconteceu no Teatro Nacional de Comédia, no centro da cidade, e que mais tarde veio a se tornar Teatro Glauce Rocha, então dirigido por Barbara Heliodora (Mendes, 2009, p. 140-145).

O espetáculo alcançou os palcos do Teatro Opinião, situado na Zona Sul, onde esteve durante meses. O crítico Yan Michalski qualificou o evento como “ótima montagem” que “projetou a personalidade de uma voz nova e forte que surgia nos palcos: uma voz que reproduzia o linguajar popular brasileiro com uma autenticidade que até então (apenas) Nelson Rodrigues soubera articular”. Para além disso, pondera que era uma voz que “colocava esse linguajar nas bocas de personagens até então ausentes do teatro: marginais, verdadeiros *lumpen* condenados a uma precária sobrevivência na periferia da sociedade [...]” (Mendes, 2009, p. 140-141).

Sobre o espetáculo, o crítico Henrique Oscar escreveu no *Diário de Notícias*: “Surpreende a autenticidade da peça, que se impõe ao público integralmente, sem que um só pormenor, um aspecto sequer pareça falso ou induza em hesitação”. Já Martim Gonçalves estampou no jornal *O Globo* que “Plínio Marcos é senhor de um dos diálogos mais vivos e mais cruéis do teatro nacional. Creio que ele chegará a ser um páreo duro para o nosso Nelson Rodrigues”. Esses são alguns dos registros que ilustram o sucesso de público e crítica conquistado na temporada.²⁸

Com o sucesso absoluto de *Dois perdidos numa noite suja*, em 1967, Plínio se tornou figura conhecida no teatro. Havia muitos interessados em encenar alguma peça sua, mas os tempos ainda não eram de opulência. Casado e com dois filhos pequenos, o dramaturgo continuava com o seu trabalho de camelô, precisava do lucro para complementar sua renda. Nesse ritmo, não parou mais de escrever e, em meio a polêmicas e atitudes de resistência perante a censura que recebia, produziu algumas peças, entre elas *Navalha na carne*, que por sua força dramática marcou a carreira do autor, tornando-se um símbolo de luta da classe

²⁸ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/2perdidos.htm>. Acesso em: 27 ago. 2020.

teatral contra o autoritarismo exercido pelo regime militar. Walderez de Barros relata que Plínio escreveu o texto em no máximo três noites e lhe pediu que o lesse antes de estar pronto:

[...] quando ele me entregou a peça, eu fiquei abismada porque não tinha uma rasura. Era como se ele estivesse copiando, parecia que havia saído já pronta [...]. Depois eu perguntei pra ele: ‘O que é isso?’. Eu não estava preparada. Era um texto muito forte. Ele me disse: ‘Pois é, acho que ninguém vai querer encenar’ (Contreras; Maia; Pinheiro, op. cit., p. 59).

A encenação de *Navalha na carne* ficaria a cargo do Grupo União, que se formou durante a temporada de *Dois perdidos numa noite suja* e estava composto por João José Pompeo, Edgard Gurgel Aranha, Paulo Villaça, Tereza de Almeida, Jairo Arco e Flexa, Ruthinéa de Moraes da Silva, Walderez de Barros, Odavlas Petti, e o cenógrafo Clóvis Bueno (Mendes, op. cit., p. 158).

Apesar dos preparativos e engajamento do grupo para colocar o texto em cena, havia ainda um problema grave a ser superado: a censura. Assim, no *Diário Oficial* do dia 19 de junho, foi publicada uma Portaria que vetava, sob qualquer pretexto, a apresentação de *Navalha na carne* no país. Como se vê no fragmento subsequente, a Polícia Federal agiu nessa questão tanto por um viés político-ideológico quanto moral:

considerando a profusão de sequências obscenas, termos torpes, anomalias e morbidades exploradas na peça [...] a qual é desprovida de mensagem construtiva, positiva e de sanções a impulsos ilegítimos, o que a torna inadequada à plateia de qualquer nível etário, resolve denegar provimento ao pedido de reconsideração pela liberação da peça [...] (Mendes, op. cit., p. 159-160).

Com a sanção confirmada, uma mobilização da classe artística se iniciou para que a peça fosse liberada. Cacilda Becker, esposa do ator Walmor Chagas, ofereceu o segundo andar de seu apartamento duplex, na Avenida Paulista, para que fizessem as sessões de *Navalha na carne* — o local contava com um pequeno teatro, que se tratava de um Centro de Estudos Teatrais, com uma média de sessenta lugares. Foram convidadas figuras importantes do meio artístico-cultural, além da imprensa e críticos, pois, dessa forma, poderiam obter maior apoio no sentido de sensibilizar mais membros da sociedade no intento de revogar a proibição (Mendes, 2009, p. 160). Com essa iniciativa, a batalha instaurada como reivindicação para liberação da peça ganhou reforço com os diversos artigos publicados por críticos de peso, expondo a situação de injustiça à qual Plínio foi alçado e que refletia em toda a sociedade.

O dominicano frei Patrício assistiu a um dos ensaios, a convite de Cacilda e Walmor, e definiu *Navalha na carne* como “um depoimento”, uma peça missionária porque agride e interpela a sociedade”. Ele incrementou sua fala ao ponderar que, “o verdadeiro motivo da proibição do espetáculo não foram os palavrões. Na verdade, a Censura como participante da nossa sociedade burguesa, se sentiu agredida. A sociedade não gosta de admitir a existência de Neusas, Suelis, Vadinhos e Veludos” (Mendes, op. cit., p. 161).

Pelas vias apontadas, acontecia em São Paulo um esforço conjunto para que a peça fosse liberada. O passo seguinte foi marcar um ensaio aberto, restrito a convidados, portanto a portas fechadas, no Teatro Opinião, localizado no Rio de Janeiro. Contudo, os militares estavam de campana, e quando as pessoas chegaram, o teatro foi cercado, ao comando do general Luiz Carlos Reis de Freitas (Mendes, op. cit., p. 162). A atriz Tônia Carrero, ilustre diva do teatro brasileiro, interveio tratando de resolver o impasse com discrição, para que seu plano desse certo. Plínio narrou o acontecido, como ainda os seus desdobramentos:

a Tônia Carrero comprou a briga. Levou a apresentação pra uma casa vazia que ela tinha no morro de Santa Teresa. Pra despistar, fiquei dando entrevista aos jornalistas, enquanto o povo [que recebia senhas com o endereço da casa da Tônia] ia saindo sem alarde. [...] Ao final, Tônia disse que poderia liberar a peça, com a condição de ela fazer o papel. Ficou acertado, então, que ela faria a peça no Rio, e Ruthinéa faria em São Paulo. Plínio impôs uma condição: que Fauzi Arap, que havia dirigido uma montagem de *Dois perdidos* no Rio, dirigisse *Navalha* com a Tônia. E Tônia liberou a peça. Foi preciso muita coragem. Precisou jogar na mesa todo seu prestígio. Precisou encarar uma briga feia com seus parentes gerais. Mas ela ganhou e estreou.²⁹

Na tentativa de resolver o caso, Tônia Carrero e Plínio se valeram dos meios que lhes estavam ao alcance. Com frequência participavam de reuniões com personalidades, fossem elas político, embaixador, militar, censor ou de qualquer outra classe. A tão almejada liberação foi assinada no dia 17 de agosto, sendo expedida em 6 de setembro de 1967, com a ressalva de estar permitida só para maiores de 21 anos e que fossem substituídas ou cortadas as respectivas expressões e termos: “Fez ela pegar o esquentamento da outra” (p. 3), “Porra” (p. 4, 6, 7, 23), “Mineteiro” (p. 10), “Só abrir as pernas e faturar” (p. 24), “Ficou em cima de mim mais de duas horas” (p. 27) (Gessé, op. cit., p. 310).

A estreia em São Paulo aconteceu também em setembro no Teatro Maria Della Costa. Passado um mês, as sessões iriam para a Sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar. O Grupo União, em sua formação original, encarregou-se do espetáculo (Freire, op. cit., p. 38-41;

²⁹ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>. Acesso em: 12 set. 2020.

Mendes, op. cit., p. 167–169). No Rio de Janeiro, a primeira apresentação deu-se um mês depois, no Teatro Maison de France. Para o crítico teatral Van Jaffa, *Navalha na carne*, além de ser um texto “tenso, denso e intenso”:

[...] é um texto e um teste de fogo para o jovem dramaturgo de *Dois Perdidos Numa Noite Suja*. Depois de sua estreia profissional onde denunciava talento e uma vocação inequívoca de dramaturgo, mesmo dentro do seu primitivismo, que nele é uma qualidade essencial, Plínio Marcos retorna pleno e cômico de suas qualidades, afirmando seu talento e confirmando sua vocação.³⁰

Sábato Magaldi, publicou suas impressões relativas à montagem realizada no Teatro Maria Della Costa, em 11 de setembro de 1967:

[...] A literatura teatral brasileira nunca produziu uma peça de verdade tão funda, de calor tão autêntico, de desnudamento tão cru da miséria humana como essa de Plínio Marcos. [...] Plínio Marcos irmana-se a todos os escritores contemporâneos que decidiram fazer uma sondagem completa do homem, investigando em seus meandros menos confessáveis.³¹

As montagens das peças de Plínio Marcos tornaram-se sucesso absoluto, um fenômeno que recebeu diversos prêmios, ainda em 1967. Foi entregue ao dramaturgo o clássico *Golfinho de Ouro*, por ser destaque no teatro, e mais um cheque custeado pelo Governo do Estado da Guanabara. A TV Excelsior o premiou como destaque do ano. No quesito melhor autor, recebeu o Prêmio Governador do Estado de São Paulo, os prêmios Molière, em dobro, em razão das montagens paulista e carioca, e o prêmio oferecido pela Associação Paulista de Críticos de Teatro (APCT).³²

Navalha na carne seguiu com sua trajetória de sucesso para além dos palcos. Nos meses de luta e espera pela liberação da peça, o escritor Pedro Bandeira, amigo próximo a Plínio, se dispôs a criar uma encenação fotográfica da montagem, transformando-a em livro para publicação. Com o apoio de profissionais qualificados para a tarefa e em parceria com o elenco original — Paulo Villaça, Ruthinéa de Moraes e Edgard Gurgel Aranha —, propôs um trabalho gráfico híbrido, com a junção do teatro, fotografia, literatura, e em forma de novela, que, nos dias atuais, ainda se revela inovador e ousado. Tratava-se de uma maneira de contornar a censura, uma vez que a literatura chamaria menos a atenção dos censores e, assim,

³⁰ MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/criticas/navalha-rio-vanjafa.htm>. Acesso em: 12 set. 2020.

³¹ MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/criticas/navalha-sp-sabato.htm>. Acesso em: 12 set. 2020.

³² MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/premios-homenagens.htm>. Acesso em: 14 set. 2020.

poderia alcançar o público por um caminho alternativo ao palco (Freire, op. cit., p. 41; Navalha, 2005).

Em 1968, a peça teve a sua primeira publicação pela Editora Senzala, recebendo o Prêmio Jabuti de melhor livro de teatro; já a distribuição dos exemplares atingiu apenas o eixo São Paulo, Rio de Janeiro e algumas poucas capitais. *Navalha na carne* foi o primeiro texto pliniano adaptado ao cinema, no ano de 1969, com direção de Braz Chediak, mas só recebeu permissão para o lançamento seis meses depois (Freire, 2006, p. 41).³³

Em 1967, além do lançamento de *Navalha na carne*, surgiram outros projetos que envolviam o nome de Plínio. Para o teatro amador, o dramaturgo escreveu *O dia virá*, primeira versão da peça *Jesus Homem*, feita por encomenda e encenada pelo grupo de teatro do colégio paulista Des Oiseaux. A peça *Quando as máquinas param*, na sua versão definitiva, estreou no Teatro de Arte, sala pequena do Teatro Brasileiro de Comédia, em 14 de outubro de 1967, com Miriam Mehler e Luiz Gustavo, sob a direção de Plínio Marcos.³⁴

O autor, embalado pelo progressivo sucesso, escrevia sucessivos trabalhos, atuava nos bastidores como diretor e, sempre que conseguia, viajava pelo país levando suas histórias aos palcos, com bastante irreverência e opiniões fortes. Trata-se de uma trajetória que tornaria o nome do autor ainda mais popular em nível nacional. A situação financeira já estava muito melhor em comparação com o início de sua estadia em São Paulo (Freire, 2006, p. 42-47).

A peça *Homens de papel* (1968) foi levada ao palco do Teatro Popular de Arte em outubro do mesmo ano de sua criação, sem muita repercussão entre a crítica especializada em teatro e o público (Freire, 2006). Como escritor eclético que era, Plínio escreveu *Balbina de Iansã*, um musical adaptado de Romeu e Julieta, de William Shakespeare e que estreou em 1970, apesar de estar pronto dois anos antes. Magaldi fez um paralelo entre este trabalho e as peças *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*, tidas como obras-primas de seu autor, uma visão que Paulo Autran, diretor e ator de teatro, cinema e televisão, endossou em entrevista:³⁵

Balbina representa uma posição radical, que vale como manifesto. Plínio havia encontrado o seu melhor padrão em peças como *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, [...]. Em *Balbina*, ele parte do esquema shakesperiano

³³ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/premios-homenagens.htm>. Acesso em: 14 set. 2020.

³⁴ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: https://www.pliniomarcos.com/teatro_obracompleta.htm. Acesso em: 14 set. 2020.

³⁵ Repercussão. **Folha-Uol**. São Paulo, 20 nov. 1999. “Paulo Autran - ator e diretor”: Plínio era autor de duas obras-primas do teatro brasileiro, ‘Navalha na Carne’ e ‘Dois Perdidos numa Noite Suja’ (grifos no original). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/pliniom/plinio22.htm>. Acesso em: 13 ago. 2021.

de Romeu e Julieta (história popular transposta em termos eruditos) para construir um enredo de amor que rompe as estruturas.³⁶

O Grupo União, em 1968, já com dificuldades para se manter na ativa, encenou outra peça de Plínio que, a essa altura, era um dos nomes mais comentados no meio artístico. Foi levada ao palco a comédia musical *Jornada de um imbecil até o entendimento*, terceira versão de *Os fantoches*, com direção geral de João das Neves.

Os anos de 1967 e início de 1968 foram difíceis para a cultura brasileira. Aconteciam intensas batalhas contra a censura no teatro e, como é possível notar, são datas que coincidem com o reconhecimento crescente do nome de Plínio. “[A] mobilização da classe teatral contra a ação da censura atingiu seu ponto alto no início de 1968, desembocando em fevereiro numa memorável greve de três dias e em manifestações de rua que alcançaram grande repercussão” (Michalski, 1979, p. 37). Havia momentos de luta, com muita persistência para que algumas montagens do dramaturgo fossem liberadas pela censura, mesmo que com alguns cortes no texto. Mas, devo destacar, eram situações em que Plínio e os amigos que o ajudavam conseguiam, de alguma maneira, traçar estratégias para contorná-las, obtendo alguns resultados positivos.

Por outro lado, já a partir da segunda metade de 1968, a censura foi se tornando mais severa no que tange às produções de Plínio, como na ocasião em que o diretor do Teatro Jovem, do Rio de Janeiro, juntou-se a Luís Carlos Maciel e admirável elenco para fazer a montagem de *Barrela*, primeira peça do autor que estava bastante em voga. No entanto, os planos frustraram-se quando, depois de um mês de ensaio, a censura proibiu o espetáculo e, no ano de 1969, após apelação, o caso foi revisto. Sem que a decisão fosse revertida, *Barrela* continuou interdita. O autor relatou: “Doeu em mim essa proibição mais do que todas as das outras peças. Doe, mas não me desanimou”.³⁷

Plínio foi se tornando o artista mais proibido e sistematicamente censurado em solo brasileiro. O jornal *Folha de São Paulo* publicou reportagem, em 3 de agosto de 1968, que tratava da questão:

[...] a situação de Plínio Marcos é a seguinte: trabalho dele que chega em Brasília, antes mesmo de ser lido, os censores dizem: Plínio Marcos? Proibido. Até mesmo Dois Perdidos Numa Noite Suja e Navalha na Carne, que já haviam sido

³⁶ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/criticas/balbina-sabato.htm>. Acesso em: 14 set. 2020.

³⁷ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>. Acesso em: 14 set. 2020.

apresentadas em diversas regiões do país, foram interditas em todo o território nacional.³⁸

O cerco promovido pela censura estava se fechando cada vez mais para o teatro, muitas vezes a proibição se formalizava praticamente no horário da representação ou depois de estar tudo preparado, em data próxima a do espetáculo. Plínio passou por essa situação algumas vezes. Outro exemplo cabe à peça *Senhora da boca do lixo*, de Jorge Andrade, proibida pelos censores às vésperas da estreia (Mendes, op. cit., p. 183).

Plínio se mantinha irredutível aos seus ideais, não se calava, apesar da dura fase que os trabalhadores da cultura, assim como ele, eram obrigados a atravessar — e na qual não faltavam perseguições, ameaças, agressões, repressão de toda ordem, seja por violência explícita ou velada. Foi nessa atmosfera que, em 1968, Augusto Boal convidou o dramaturgo para participar da I Feira Paulista de Opinião, organizada pelo Teatro de Arena com o tema “Que pensa você do Brasil de hoje?” O espetáculo reuniria os nomes mais influentes do teatro paulista: Bráulio Pedroso, Jorge Andrade, Lauro César Muniz, Plínio Marcos e direção de Augusto Boal. Artistas do ramo da pintura, artes plásticas, cinema, literatura e compositores como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Edu Lobo foram mobilizados, dando suas contribuições. Na ocasião seriam apresentados seis textos curtos, que, submetidos à censura, receberam dezenas de cortes, com prejuízo tanto à qualidade artística quanto ao envolvimento e compreensão por parte do público. Plínio levou humor e irreverência ao palco, causou sensação com a peça *Verde que te quero verde*, de conteúdo dubio, mas que na sua essência remetia à cor do uniforme usado por militares no país, e estava patente o escracho à censura e à ditadura militar (Freire, 2006, p. 44-47; Mendes, 2009, p. 186-187).

Contudo, num ato de rebeldia, a Feira seguiu seu curso com tentativas de apresentações na íntegra. Foi transferida para o Teatro Maria Della Costa para despistar os agentes da repressão e, assim, de forma intencional, o espetáculo cumpria seu protesto de “desobediência civil” (Freire, 2006, p. 44-47; Mendes, 2009, p. 186-187).

O caminho estava aberto para que integrantes do Teatro de Arena e participantes do evento pudessem incorporar múltiplas estratégias de combate frontal à censura, como as que passaram a ocorrer por meio de denúncias formais no Brasil e no exterior, inclusive com proposição de ações judiciais que delatavam os crimes contra a cultura (Mendes, op. cit., p. 186-198).

³⁸ Ibid.

No que tange aos ataques que Plínio recebia, foi emblemática a situação, em 1968, na qual a deputada Maria da Conceição da Costa Neves compareceu ao programa de entrevistas “Quarto Poder”, na TV Tupi, e teceu duras críticas às peças *Roda Viva*, à qual assistira, e *Dois perdidos numa noite suja* que, na sua opinião, era um teatro que sujava a cidade de São Paulo com palavrões. Plínio relatou à revista *Caros Amigos* (1997, p. 38) que ficou enfurecido em sua casa ao ouvir a deputada, logo pegou um táxi e chegou o mais rápido que pôde à emissora, adentrou colérico ao estúdio, dando início, aos gritos, a uma forte discussão com o seguinte teor:

escuta aqui, ó vagabunda, por que tu não vai assistir antes de falar? “Quem é você?” Sou o autor da peça que você está descascando. “Sai daqui, Plínio, não sei o quê...”, aqueles velhos lá da Tupi, o caralho. Aí foi uma discussão. “Sai”. Eles tinham capanga. Vieram uns capangas, o pessoal da televisão veio de porrete pra me defender. Foi aquele tumulto (Mendes, op. cit., p. 189).

O dilema foi resolvido com o agendamento de um debate para o programa seguinte, ao vivo, com a participação de ambos. O dramaturgo convidou Fernando Torres e Augusto Boal para acompanhá-lo, enquanto Conceição da Costa Neves recrutou os deputados Aurélio Campos e José Carvalhaes. Como era de se esperar, o encontro atraiu a classe teatral para a rua do estúdio, houve intensos debates, com acusações de ambos os lados, o que gerou audiência maior que a de costume. O tumulto estava formado. No calor dos falatórios, cada qual expunha seus argumentos, e envolveu até os policiais presentes (Mendes, op. cit., p. 188-190).

As consequências de tão volumoso conflito foram inevitáveis. Na falta de espaço para detalhá-las, vale lembrar as passeatas protagonizadas pelos artistas, em prol da liberdade de expressão, e dos protestos contra os meios de comunicação, que endossaram o discurso autoritário dos deputados debatedores em favor da censura. Um evento polêmico dessa magnitude propiciou ao dramaturgo colher o benefício de uma propaganda proveitosa para a sua peça, que teve pela frente várias sessões com ingressos esgotados (Freire, 2006, p. 37-38; Mendes, 2009, p. 188-190).

Enquanto o dramaturgo era duramente cerceado, recebeu um convite para trabalhar na televisão, o que, certamente, lhe proporcionaria estar sob os holofotes da mídia. Tornando-se mais conhecido e famoso, estaria protegido dos excessos mais extremos da censura. Plínio aceitou a proposta vinda de Cassiano Gabus Mendes, um dos diretores da TV Tupi, em 1968, para atuar como roteirista da telenovela *Beto Rockefeller*, na qual interpreta o mecânico Vitório, personagem que ele próprio criou (Freire, 2006, p. 45-46; Mendes, 2009, p. 203-206).

A narrativa escrita por Bráulio Pedroso e dirigida por Lima Duarte transformou-se num fenômeno de audiência. No ar entre novembro de 1968 e novembro de 1969, revolucionou o modo de se fazer novelas pelas novidades implementadas, como a improvisação por parte dos atores, presença do anti-herói, filmagens em ambientes externos, ausência de maniqueísmos, rebeldia dos personagens salpicada de ironias sutis (Ferrari, 2014). Por sua atuação, Plínio recebeu no mesmo ano os prêmios de melhor ator revelação: Troféu Imprensa e o Prêmio Gato de Ouro.³⁹

O enorme sucesso, alcançado por meio da televisão, que elevou o dramaturgo ao patamar de celebridade nacional, não impediu que fosse preso algumas vezes, como no episódio em que foi detido no Teatro Coliseu, onde apresentava a peça *Dois perdidos numa noite suja*, em Santos. Como boa parte das histórias oriundas de sua vida, esse acontecimento se disseminou no formato de diferentes versões. Num primeiro momento, trago o relato do advogado Carlos Augusto Corte Real, que atuou no caso para livrá-lo da cadeia, no qual expõe seu olhar acerca do risco ao qual Plínio corajosamente se submeteu naquela ocasião:

se não me engano, o Plínio se indignou com alguns cortes realizados pela censura, falou o texto na íntegra e começou a discursar contra o regime. A polícia de Santos, que já estava de sobreaviso, pois afinal de contas era o polêmico Plínio Marcos que estava apresentando uma peça, surgiu direto da plateia e o prendeu. Plínio foi levado para a delegacia e lá nós começamos a intervir a seu favor. Algumas pessoas da produção da peça também foram levadas pela polícia, mas Plínio assumiu toda a responsabilidade. Depois foi transferido para a Polícia Federal, mas acabamos conseguindo livrá-lo. Naquela época, ser preso pela polícia significava uma apreensão muito grande, pois não se sabia o que podia acontecer. Os desaparecimentos e as mortes eram escamoteados, porém constantes. E o Plínio, como sempre foi em seu trabalho um crítico ferrenho da ditadura e da sociedade injusta com seus desabrigados e oprimidos, poderia ter sido prejudicado ainda mais do que apenas com a censura de suas peças e textos (Contreras; Maia; Pinheiro, op. cit., p. 115).

O amigo de Plínio, “Carlão do Boné”, que atuou em produções do autor e compôs a equipe de produção de *Dois perdidos numa noite suja*, trouxe em suas asseverações alguns dados a mais:

[...] a peça foi trazida pra Santos por um grupo de pessoas vítimas da ditadura militar. Eram pessoas que tinham familiares desaparecidos ou presos políticos. [...] o teatro estava lotado e a polícia com certeza já estava de sobreaviso [...]. Plínio foi liberado três dias depois, já em São Paulo. Mas o que deve ficar claro é que todo o dinheiro arrecadado da apresentação foi revertido para essas famílias. Não ficamos com nada (Contreras; Maia; Pinheiro, op. cit., p. 118).

³⁹ MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/premios-homenagens.htm>. Acesso em: 24 set. 2020.

O fato de Plínio ter se tornado figura pública de mais destaque, com o personagem Vitório, facilitou sua soltura do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) após responder o interrogatório, sem que passasse pelo horror da tortura. Para que o ocorrido se findasse de forma pacífica, foi crucial, ainda, a intervenção de vários artistas, dentre eles Cassiano Gabus Mendes (diretor da TV Tupi) e Maria Della Costa. Novas querelas renderam problemas ao dramaturgo, seu espírito combativo continuava a atrair ameaças, sendo levado para interrogatório em diversas outras circunstâncias (Freire, 2006, p. 33-58).⁴⁰ Exatamente como afirmou Mendes (op. cit., p. 206), “*Beto Rockefeller* não livrou Plínio de frequentar as prisões”.

A televisão sempre esteve no caminho de Plínio. Nesse meio de comunicação, exerceu atividades diversificadas, foi de técnico de estúdio a entrevistador, autor, humorista, apresentador e ator. Alguns projetos não deram certo ou simplesmente sequer saíram do papel, como a tentativa frustrada de levar o palhaço Frajola para um programa da TV Paulista, precursora da líder de audiência Rede Globo. Como protagonista da novela *João Juca Júnior*, na TV Tupi, lançada em 5 de janeiro de 1970, manteve-se longe do sucesso logrado por *Beto Rockefeller*. A baixa audiência fez com que o horário da novela fosse transferido das 22h para as 18h30. Após cinco meses sem apresentar boas perspectivas, saiu do ar (Mendes, op. cit., p. 207).

A grande questão aqui é que Plínio não almejava construir uma carreira longa de ator. Em seus depoimentos, dizia que estava na televisão apenas para “enganar”, pois seu verdadeiro desejo era “escrever”. Houve circunstâncias em que recusou personagens que lhe foram ofertados, como interpretar Paco no filme adaptado de *Dois perdidos numa noite suja* (1970), sob direção de Braz Chediak. O longa foi filmado no segundo semestre de 1970 e, no início do ano seguinte, estava pronto para submissão ao crivo da censura. O certificado de liberação, expedido em 6 de abril de 1971, recomendava o filme só para maiores de dezoito anos, e com os cortes das expressões “filho da puta” e “porra”. A atribuição dos selos de “boa qualidade” e “livre para exportação” foram conquistados pela Magnus Filmes, produtora responsável pela obra, meses depois, em 17 de fevereiro de 1972 (Freire, op. cit., p. 200).

Assim, em 1969, Plínio concluiu duas novas peças. *Oração para um pé de chinelo* expressa tom de denúncia contra o Esquadrão da Morte, formado por policiais que atuavam na periferia de São Paulo. A obra tomou o significado de mais uma atitude destemida no

⁴⁰ MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>. Acesso em: 24 set. 2020.

currículo do autor, por incomodar gente da lei e poderosos. Além do mais, esse tipo de notícia ainda não circulava pelos principais veículos de imprensa do país.

Já o texto *O abajur lilás*, rico em metáforas, apresenta uma alegoria do poder, calcada na denúncia das barbaridades da ditadura militar no Brasil (Marcos, 2016). Sábato Magaldi enfatizou a força da peça. Para o crítico, tratava-se do texto pliniano com maior engajamento político:

De todas as peças que analisaram a situação brasileira pós-1964, *O Abajur Lilás*, em cena no Teatro Aliança Francesa, se distingue certamente como a mais incisiva, dura e violenta. Plínio Marcos fundiu nela, mais do que em outras obras-primas, como *Navalha na Carne* e *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, talento e ira. A estrutura do Poder ilegítimo está desmontada, para revelar, com meridiana clareza, seu rictus sinistro.⁴¹

Após alguns esforços, no que concerne às tentativas de obter permissão da censura para montagem da peça, todas as expectativas de Plínio e de seus companheiros de luta se frustraram. A censura federal liberou *O abajur lilás* e *Barrela* só em 1980, para maiores de dezoito anos. Passados anos de espera, por fim, os textos do dramaturgo poderiam ganhar os palcos — na época o país estava sob o comando do quinto e último presidente militar, o general João Batista Figueiredo, que esteve no poder de 1979 a 1985 (Freire, 2006, p. 62-64; Mendes, 2009, p. 272-286).⁴²

Na época de brutal perseguição e veto às suas produções, Plínio continuou com o ofício de escrever. O próprio dramaturgo editava e vendia seus livros pelas ruas de São Paulo — às portas de teatros, restaurantes e bares, principalmente —, um tipo de trabalho que o fez conhecido também pelo epíteto de “camelô da cultura”. Walderez de Barros avaliou no contexto de vida do autor, essa peculiaridade de trabalhar livremente pelas ruas em meio ao povo, sendo que, além da “imposição” de sua presença, o discurso irreverente, característico de sua personalidade, facilitava a vendagem dos livros:

o Plínio tinha vários canais de atuação. O teatro, com suas peças, as crônicas dos jornais e tudo aquilo que ele escrevia, desde panfletos até manifestos. A atitude dele de vender seus livros na rua era também uma forma de produção, uma postura, uma denúncia, equivale a uma peça ou uma crônica contundente. Sua presença nas ruas era a denúncia de uma dura situação que estava acontecendo (Contreras; Maia; Pinheiro, op. cit., p. 72).

⁴¹ MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/criticas/criticas-abajur-sabato.htm>. Acesso em: 10 out. 2020.

⁴² MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>. Acesso em: 10 out. 2020.

Assim como em outros momentos de sua trajetória, Plínio “se virava” na vida como era possível, por estar impedido de montar as suas peças. Aos trabalhos que realizou como ator, entre o final da década de 1960 e os anos de 1970, soma-se sua atuação mais acentuada na imprensa e no jornalismo. Durante anos escreveu para diferentes jornais e revistas, exercendo as funções de repórter e editorialista. Nas centenas de crônicas que produziu, manteve vivo os interesses que também estavam expressos nas suas peças teatrais e que, de fato, são ainda temas atuais, como a violência urbana, a delinquência juvenil, a desigualdade social, a corrupção, a situação dos presídios (Contreras; Maia; Pinheiro, 2002, p. 73-75).⁴³

Plínio começou seu trabalho de jornalista em 1968, escrevendo uma coluna semanal, aos domingos, denominada *Navalha na Carne*, para o jornal *Última Hora* de São Paulo. No ano de 1969, a coluna passou a ser diária. O autor escrevia crônicas de assuntos diversos e, como era de seu estilo, as denúncias e polêmicas faziam-se presentes. Enquanto prestou seus serviços à mídia impressa, tinha por foco escrever pequenos contos e crônicas. Para a revista *Veja*, em 1975, assumiu a responsabilidade de manter uma coluna sobre futebol. “Mas, como não perdia a oportunidade de criticar desde cartolas e dirigentes de futebol até a ditadura militar e a censura”, muitas de suas crônicas eram vetadas, com isso, o veículo proibia suas publicações, um fato que se repetiu até a demissão do autor, em janeiro de 1976 (Contreras; Maia; Pinheiro, 2002, p. 9-43; Freire, 2006, p. 50-51).

Em fevereiro de 1977, foi admitido no jornal *Folha de São Paulo*, para o qual fazia entrevistas e reportagens — nessa época também prestava serviços para o jornal *Folha da Tarde*. Depois que foi demitido do Grupo Folha, não conseguiu mais emprego formal no jornalismo, Plínio se sentiu abandonado pela imprensa e por seus colegas de redação. Estava convicto de que isso acontecia por não possuir o registro profissional de jornalista. Vera Artaxo, a última companheira do autor, comentou o assunto:

Plínio perdeu espaço porque não conseguiu tirar o registro no Sindicato dos Jornalistas. Em 1969, passou a vigorar a lei da regulamentação da profissão. Todas as redações naquela época poderiam ter dois terços do pessoal formado e um terço da equipe não formada. Durante alguns anos, as redações funcionaram dessa maneira. Mas em 1969, se você provasse que já havia trabalhado durante dois anos com jornalismo antes de 1969, que foi o ano da lei de regulamentação, conseguia seu registro profissional, contanto que o Sindicato aprovasse. Mas o Sindicato não se manifestou e ele não conseguiu o registro profissional (Contreras; Maia; Pinheiro, op. cit., p. 73-74).

⁴³ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/jornais-revistas.htm>. Acesso em: 15 out. 2020.

Com essa última demissão, Plínio seria banido do jornalismo praticado nos grandes veículos de comunicação, mas continuaria escrevendo para a chamada imprensa nanica — jornais alternativos e de circulação mais restrita, em geral localizados em São Paulo, como o *Jornal do Povo*, no qual mantinha uma coluna semanal; *Pasquim*; *Opinião*; *Jornal Enfim*; dentre vários outros. Até a década de 1990, Plínio fora contratado por diversas revistas: *Além de Realidade*, *Placar*, *Viaje Bem* e *Caros Amigos* (Freire, 2006, p. 68).⁴⁴

Conforme ressalta Yan Michalski (1979, p. 46), quando se pensa em autores de talento expressivo e consagrado depois de 1964, “há alguns cujos talentos saltam aos olhos. Alguns deles — e o caso de Plínio Marcos é particularmente significativo — foram literalmente ceifados nas suas possibilidades de realização e evolução pelo cerceamento que sofreram [...]”. Ainda assim, o dramaturgo não desistia dos palcos, apesar da quase impossibilidade de sua produção ser levada a cabo no Brasil.

Foi com entusiasmo por parte do dramaturgo que a peça com musical de samba *Balbina de Iansã*, escrita em 1970, teve sua estreia no dia 8 de janeiro de 1971, no *Teatro São Pedro* em São Paulo, e foi também a estreia de Plínio como diretor, no comando de mais de trinta artistas. O cenário cultural brasileiro nesse período, era de forte valorização da cultura popular. No mesmo ano foi feita uma montagem da peça no Rio de Janeiro e ambas as apresentações alcançaram sucesso mediano, com pouco retorno financeiro (Freire, 2006, p. 42-43).⁴⁵

O início dos anos de 1970 foi de muita pressão sobre o artista Plínio Marcos, que já vinha de intensas batalhas contra a censura, uma vez que, conforme exposto, a ascensão de seu valor como dramaturgo coincidiu histórica e nefastamente com o recrudescimento da ditadura militar pós AI-5. O autor, coerente com suas ideologias e escolhas estéticas, foi constante em se opor a qualquer tipo de juízo e restrição à liberdade de opinião: “[E]m toda a minha vida eu corri os riscos de denunciar a repressão e paguei um preço por isso” (Mendes, 2009, p. 353). Averso à autocensura, não estava disposto a negociar com os censores cortes nos textos a serem encenados, até porque discordava dos argumentos de que a linguagem obscena atentava contra a moral e aos bons costumes. Na sua habitual congruência sobre tal situação, Plínio afirmou: “O corte numa peça implica quase em uma parceria. E eu nunca dei parceria pra nenhum censor” (Mendes, op. cit., p. 269).

⁴⁴ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/jornais-revistas.htm>. Acesso em: 15 out. 2020.

⁴⁵ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/teatro/balbina.htm>. Acesso em: 15 out. 2020.

O dramaturgo afirmava tomar as próprias decisões e que sua voz era autônoma por não estar vinculado a nenhum grupo ou companhia artística. No decorrer de sua vida, renegou qualquer partido político ou orientação partidária, e recusava-se a votar por acreditar que todos os partidos brasileiros são iguais. Em entrevista ao programa *Roda Viva* (1988), em relação ao tema, explicou: “Eu não sou nada. Eu sou uma pessoa que está em busca do seu autoconhecimento e que acha que a verdadeira subversão não é você entrar dentro desse esquema, dessa política, dessa luta pelo poder. É você sair desse poder”. Na mesma ocasião, ao tratar de política partidária, acrescentou: **“Nenhum de nós aqui está participando da própria história, nem influenciando no próprio destino. É a elite que está lá nos congressos, nos Sarneys da vida discutindo, e, (a) qualquer hora, nos ameaçam com a invasão dos militares de novo”** (Roda Viva, 1988, grifo meu).

Por volta de 1974, Plínio se declarou um ex-dramaturgo, e, conforme já havia proferido em 1967, “A censura era feroz contra os jornais, contra o cinema, e principalmente contra o teatro, mas os livros ficavam mais ou menos de fora da sanha controladora dos novos donos do poder”. Não se via como escritor profissional, sentia-se confortável com outras denominações, como contador de histórias e bom vendedor (Mendes, op. cit., p. 345-346).

Portanto, para Plínio, a opção por escrever textos literários em prosa concretizou-se como meio de sobrevivência. Passou a alternar teatro e literatura, a exemplo da publicação de obras derivadas de sua produção de contos e crônicas enquanto atuou na imprensa, como *Histórias das quebradas do mundaréu*, publicada pela Editora Nórdica, em 1973. Trata-se de uma coletânea de contos originalmente publicados no jornal *Última Hora*, de São Paulo. E *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos* (1977), de igual formato e editado pela editora Lampião (Mendes, 2009, p. 346-347).⁴⁶

No que compete à publicação do romance *Uma reportagem maldita – Querô* (1976), pela Editora Símbolo, Plínio foi premiado como melhor autor de romance do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) — seção de Literatura. O autor confirmou o motivo de ter migrado para a literatura: “a censura não estava liberando nenhuma peça minha. *Querô* ia ser mais uma peça de teatro. Só escrevi em forma de romance porque achei que não passaria pela Censura” (Mendes, op. cit., p. 346). A obra de sucesso e polêmicas também seria adaptada para o cinema. Plínio havia escrito o argumento do filme no início da década de 1970 e, passando alguns anos engavetada, chegou às telas como um filme policial pela

⁴⁶ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/livros.htm>. Acesso em: 15 out. 2020.

iniciativa do ator e cineasta Reginaldo Faria, com o título *Barra Pesada* (1977) (Freire, op. cit., 335-336).

Três anos depois de virar livro, o texto foi adaptado para o teatro com o mesmo título: *Querô, uma reportagem maldita* (1979), mas permaneceu inédito até dezembro de 1992, quando finalmente pôde estreiar com produção do Grupo Tapa e direção de Eduardo Tolentino. No ano de 1980, Plínio conquistou o prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em reconhecimento ao valor do conjunto de suas obras teatrais (Freire, 2006, p. 67; Mendes, 2009, p. 432-436).⁴⁷

O dramaturgo encarava a questão como um dilema. Referia-se ao fato de que, na sua concepção, o Brasil fora invadido pela produção cultural estrangeira — com seus filmes e músicas —, importada, sobretudo, dos Estados Unidos. Tal situação sufocaria o processo criativo dos artistas nacionais, obrigando-os a incorporar a arte e costumes importados do exterior. Essa foi uma das causas utópicas que o dramaturgo encampou com o seu discurso de valorização da cultura popular, do que fosse nacional e tudo que pudesse ser reconhecido como produção artística do povo brasileiro. Apesar disso, ao longo dos anos 1970, quando Plínio insistia no repúdio de incorporação a tudo que fosse importado, sem distinção, já não fazia mais diferença, pois o processo era irreversível.

A peça de Plínio, *Sob o signo da discoteca* (1979), encenada no ano de sua criação pelo Grupo Viagem, de São Paulo, tratava a questão do consumo crescente de um modo de vida estrangeiro, baseado não somente da música importada, mas da maneira como o ambiente festivo era organizado, como os indivíduos dançavam, moldavam seus comportamentos e se divertiam (Freire, 2006, p. 62; Mendes, 2009, p. 325-327). Plínio abordou inúmeras vezes em seus discursos, sejam orais ou escritos, temas que, na sua visão, formavam a identidade do povo brasileiro, tratavam da necessidade de preservá-la, sem exceções, por isso se dedicava a tratar desde futebol, música popular brasileira, carnaval a religiosidades. Em entrevista alegou:

[...] consegui não me desvincular da minha cultura popular. Eu tinha formas de defesa que, às vezes, outras pessoas não tinham. Quando fui impedido de trabalhar em jornal, televisão, em teatro e em todos os lugares, peguei a minha mala de livros e fui vender os meus livros. Foi assim que cheguei em São Paulo: como camelô. Não abdicar nada que é da minha cultura popular no país (Khéde, op. cit., p. 201).

⁴⁷ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/literatura.htm>. Acesso em: 15 out. 2020.

Dois anos antes, em 1977, Plínio criou a peça musical *Noel Rosa, O poeta da vila e seus amores*, na qual o autor faz um passeio na história de vida do cantor, compositor, sambista e instrumentista Noel de Medeiros Rosa. O texto foi feito sob encomenda de Osmar Rodrigues Cruz, também diretor da encenação, para inaugurar a casa de espetáculos do Teatro Popular do Sesi, situado na Avenida Paulista, em São Paulo, que completaria quinze anos. O solicitante teve uma atitude ousada, haja vista que “corajosamente convenceu a diretoria da FIESP a aceitar uma peça de Plínio Marcos para inaugurar sua sede, em 1977, no auge da ditadura militar, quando seus textos ainda estavam proibidos. A peça ficou em cartaz no Teatro do SESI durante dois anos, com sucesso absoluto.”⁴⁸

Com o enfraquecimento do regime militar brasileiro, ao final da década de 1970, a democracia começava a ocupar seu espaço. Algumas peças do autor, que estavam proibidas por anos, foram aos poucos obtendo alvará para que fossem encenadas. A peça *Dois perdidos numa noite suja* recebeu autorização para uma montagem no Teatro Opinião, sob direção de João das Neves, em 1977.⁴⁹

As portas seguiam se abrindo para a produção pliniana, algumas de suas peças foram (re)editadas em livros pela Editora Global, todas com absoluto sucesso de vendas e tiragem esgotada. A primeira edição de *Dois perdidos numa noite suja* foi publicada em 1978. Ganharam novas edições, em 1978, *Navalha na Carne e Homens de papel*. Já *Quando as máquinas param* seria relançada em 1979.⁵⁰

Por volta de outubro de 1979, um grupo de atores juntou-se para montar a peça *Barrela*, sem liberação oficial, e foi batizado de Bando, pois tratava-se de um nome imbuído do “espírito espontâneo e anárquico do agrupamento” — um modelo de criação teatral que funcionaria como um sistema informal de cooperativa. A divulgação do espetáculo era feita pelas ruas, a equipe oferecia bônus para que os ingressos pudessem ser adquiridos com preços mais acessíveis, e o lucro seria dividido entre todos os componentes. “O *Bando* se instalou no TAIB – Teatro de Arte Israelita Brasileiro”, no Bom Retiro, São Paulo, e dispunha de mais de quatrocentos lugares (Mendes, 2009, p. 356-358). A peça estreou em dezembro, no porão do Teatro Brasileiro de Comédias (TBC), o espaço foi cedido por Antônio Abujamra, diretor do

⁴⁸ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/teatro/noelrosa.htm>. Acesso em: 15 out. 2020.

⁴⁹ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/teatro/2perdidos.htm>. Acesso em: 15 out. 2020.

⁵⁰ Ibid.

teatro à época. A iniciativa alcançou estrondoso sucesso. O Bando encenou outras três peças de Plínio: *Dois perdidos numa noite suja*, *Oração para um pé de chinelo* e *Jesus Homem*.⁵¹

Com o cenário político-cultural se tornando mais tolerante e receptivo à arte de Plínio, seu nome voltou a ficar em alta nos últimos anos da década de 1970. No transcorrer da década de 1980, foi laureado com vários prêmios — o Molière (especial), em 1980, na categoria de melhor autor recebeu o Molière em 1982, 1985 e 1986; Prêmio Mambembe, nos anos de 1980 e 1985 e o Prêmio Serviço Nacional de Teatro (SNT) em 1982. Foi premiado, ainda, com o Prêmio da Secretaria de Cultura de Santos, por seu “teatro crítico” em 1983, e foi homenageado com os troféus Prefeitura de Campinas, em 1980, e Banco Nossa Caixa, de 1988 (Plínio Marcos, [s.d.]).

Só em 1980, as seguintes peças foram liberadas pela censura federal: *O Abajur Lilás* e *Barrela*. Em efeito, os anos de 1980 trouxeram novos ventos de esperança a Plínio, que se mantinha perseverante nas convicções ideológicas, políticas e artísticas que nutriu ao longo da vida. Sem embargo, o dramaturgo não encontrou facilidades. As montagens de suas peças aconteciam com dificuldades, sacrifícios, à semelhança de como ocorrera em outras décadas. Os tempos eram outros, mas o autor continuava a ser visto, entre os opositores à sua *persona* e arte, como uma figura incômoda a ser rechaçada (Freire, 2006, p. 62-66; Mendes, 2009, p. 355-362).

Obviamente, o autor em tempo algum se calou, ao contrário, continuou com sua jornada de registro e denúncia das distorções e problemas percebidos na sociedade, inclusive em relação às pressões políticas como forma de censura e controle. A atriz Walderez de Barros, com quem Plínio permaneceu casado por 21 anos e teve três filhos — Leonardo, Ricardo e Ana — comentou o contexto da década de 1980 e como Plínio foi desafiado pela conjuntura da época:

O Plínio cumpriu o que prometeu. Ele veio pra incomodar e realmente incomodou, mas teve que pagar o preço por isso. Na década de 1980, o Plínio manteve sua coerência, enquanto grande parte das pessoas foi procurar sua turma, cuidar da vida achando que tudo já estava melhor e tal. Ninguém se interessava por alguém que continuava denunciando, lutando e falando. A década de 1980 foi a década dos *yuppies* e esse tipo de pessoa não está interessado em Plínio Marcos, já na década de 1990 começaram a se interessar novamente porque viram que a coisa continuava de mal a pior (Contreras; Maia; Pinheiro, op. cit., p. 24-25).

A jornalista Vera Artaxo (1953-2010) — companheira de Plínio por quase duas décadas, ao qual esteve unida até o falecimento do autor, em novembro de 1999, registrou seu

⁵¹ MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/obando.htm>. Acesso em: 15 out. 2020.

ponto de vista acerca do isolamento que o dramaturgo vivenciou, e como a sua luta em prol das liberdades artísticas passou a ser solitária, além de passar por transformações:

Na época da ditadura, todos os jornalistas e artistas tinham um inimigo em comum, que era o governo militar. Com a abertura, as pessoas se compuseram, cada um tomou o seu rumo e se foi. Ele não tinha mais pares como antes. Era um dos artistas de frente, que gritava mais alto, e a voz dele serviu para muita gente durante muito tempo, porque as ideias eram comuns. Com a abertura, no teatro, por exemplo, foi cada um por si. Formava-se a lei de mercado. As pessoas começaram a conseguir patrocínios... Mas ele nunca teve essa facilidade. Sempre foi muito difícil montar Plínio Marcos (Contreras; Maia; Pinheiro, op. cit., p. 25).

As aparições públicas de Plínio geralmente eram chamativas, no sentido de que alinhavam sua aparência ao discurso que empreendia em favor das minorias e marginalizados. Costumava apresentar-se sem distinção de local, com trajes e chinelos humildes, desgastados, por vezes a camiseta que portava continha furo(s) aparente(s), seu linguajar também dispensava pompas. Parecia uma atitude deliberada de protesto, era necessário incorporar o marginal que, por muitas vezes, foi protagonista em suas obras e falas de caráter tanto informais, como nas encenações ou palestras realizadas em praças, e ainda nas entrevistas convencionais. Assim, o dramaturgo usou o corpo como instrumento em favor de seus ideais, do mesmo modo que nas interações com o público.

Para contornar os reveses intensificados na década de 1980, Plínio foi se dedicar à venda de suas obras, às portas de teatros, restaurantes e feiras de livros, principalmente. Um comportamento que qualificou tais movimentações em um tipo de retorno às suas origens — seu pai fora dono de uma livraria espírita, e no negócio da família colaborou por algum tempo, além da experiência acumulada como vendedor ambulante em São Paulo:⁵²

Foram anos difíceis em que ele viveu [exclusivamente] da venda de seus livros e mergulhou fundo no esoterismo e no tarô que, ao lado da religiosidade, eram coisas muito presentes nele. [...] esses aspectos nunca estiveram dissociados na obra do Plínio, só que em alguns momentos ele escrevia de uma maneira mais evidente (Contreras; Maia; Pinheiro, op. cit., p. 25).

Perante os momentos de crise, principalmente financeira, o dramaturgo recorria a diferentes formas de sobrevivência, tentava se reinventar em meio ao caos. Com isso, nos anos de 1980, tornou-se assíduo em promover palestras, debates, rodas de conversa, inclusive em universidades, e shows mesclados a esses vieses, nos quais usava suas habilidades de palhaço — rendendo-lhe alguma remuneração. Além da cidade de São Paulo, percorreu

⁵² MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/literatura.htm>. Acesso em: 15 out. 2020.

idades interioranas vizinhas e muitas outras pelo país afora — levou sua palavra e arte a locais como teatros, clubes, espaços alternativos e praças.

Desde o início do processo de abertura política no Brasil, com reflexos na ampliação do mercado editorial, tem ocorrido um resgate da memória da obra pliniana, a exemplo da publicação de coletâneas, sejam de peças teatrais, contos, relatos autobiográficos, textos curtos, poemas e crônicas. São alguns destes trabalhos: *A figurinha e soldados da minha rua* (1986) - Histórias Populares (1) – relatos autobiográficos, com edição do autor e lançado pela editora Pocket Book, assim como *Canções e reflexões de um palhaço* (1987), com os textos curtos: *O Ator*, *As Visões* (poema), *Sempre em Frente*, *O Ideal* (poema); *Teatro Maldito* – Plínio Marcos (1992), com as peças *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja* e *O abajur lilás*, publicado pela Editora Maltese; *O truque dos espelhos*, contos com traços autobiográficos (1999), 1ª edição da Una Editoria; *Melhor Teatro* - Plínio Marcos (2003), com as peças: *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *O abajur lilás*, *Querô*, pela Editora Global; *Histórias das quebradas do mundaréu* (2004), Editora de Cultura, coletânea de contos outrora publicados no jornal *Última Hora*, São Paulo.⁵³

Mais recente, em 2016, a Fundação Nacional de Artes (Funarte) reuniu 29 textos teatrais do autor, dos quais dez são inéditos, seja porque foram montados em espetáculos ou porque até então não haviam sido impressos. As negociações sobre o projeto já vinham de longo prazo, pois Plínio havia assinado um contrato no final de 1997, no qual cedia à Funarte os direitos de publicação de sua obra pelo tempo de dez anos, no valor de cem mil reais, uma quantia considerada alta até para a atualidade. Retirado o imposto de renda, o autor teve direito a 75 mil reais (Freire, 2006, p. 74; Marcos, 2016, p. 7-17).

A produção estrutura-se em seis volumes organizados em linhas temáticas. Esse valioso registro foi organizado pelo crítico e professor de Teoria Literária Alcir Pécora, da Universidade Estadual de Campinas, de São Paulo. A concretização do projeto deu-se após anos de conversas e tratativas com o próprio Plínio e, por fim, com os herdeiros legais de seu espólio cultural. O conjunto da obra recebeu o meticuloso trabalho analítico de Walderez, para que as versões apresentadas nos diferentes volumes fossem as originais, no que tange às últimas intervenções feitas em vida pelo dramaturgo (Marcos, 2016, p. 7-17).

Em 1988, Plínio escreveu a peça *Mancha roxa*, que tem como pano de fundo a Aids, denominação que em nenhuma passagem surge na trama, sendo metaforicamente nomeada de “roxa”. A Aids, doença viral de alta letalidade, era intratável nos anos de 1980, quando o

⁵³ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/livros.htm>. Acesso em: 15 out. 2020.

texto foi criado. De forma original, poética, o enredo passa-se numa penitenciária feminina e desvela nuances de segregação social no interior da instituição que, além do desprezo e incompetência no tratamento diário às detentas, tem o poder de maximizar suas tragédias pessoais, deixando-as desorientadas. Trata-se de um conjunto de situações que jamais poderá proporcionar ressocialização e dignidade àquelas mulheres (Marcos, 2016, p. 149-182).⁵⁴

Com esse texto avassalador, Plínio retorna ao estilo impactante de suas peças de décadas atrás, nas quais pululam poeticidade, violência e que, segundo Sábato Magaldi, “é quando o dramaturgo alcança sua melhor forma”. O crítico explicita num minucioso ensaio que:

com A MANCHA ROXA, cartaz do Teatro do Bixiga de São Paulo, Plínio Marcos retoma a violência de seus textos mais característicos e expressivos – BARRELA, DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA, NAVALHA NA CARNE, O ABAJUR LILÁS –, de cuja linha se afastou, só obtendo igual rendimento artístico com a metalinguagem lírica da produção anterior, BALADA DE UM PALHAÇO. Não é o caso de saudar a volta do dramaturgo ao seu estilo mais autêntico, porque a vertente mística pode produzir ainda muitos frutos. Valoriza-se, antes de mais nada, na nova peça, a indignação verdadeira, a linguagem crua, absolutamente adequada ao conflito, o caráter de denúncia não panfletária, que precisa ser ouvida por todos.⁵⁵

A peça esteve nos palcos em março de 1989, no Teatro do Bixiga. O texto forte, polêmico, característico do autor, afugentava as atrizes procuradas pelo diretor e dramaturgo responsável, Leonardo Martins de Barros Lama, conhecido como Léo Lama, primogênito de Plínio. Diante das reiteradas negativas – cerca de setenta – teve de se esforçar na superação dessa dificuldade e, assim, compor o elenco necessário à construção do espetáculo (Freire, 2006, p. 65-66; Plínio Marcos, [s.d.]). A inspiração do dramaturgo para escrever a peça tem origem no texto *Ei, amizade!* que gravou em vídeo, na TV Cultura, para abordar a prevenção da Aids, que em seguida seria transmitido em presídios. A produção teve ótima repercussão, sendo reconhecida com prêmio internacional (Mendes, op. cit., p. 415-416).

Plínio voltaria a ganhar espaço no meio cinematográfico com a adaptação de *Barrela*, filmada em 1990. O filme de Marco Antonio Cury, de título homônimo ao da peça, teve lançamento comercial só em 1994, com o acréscimo do subtítulo “Escola de crimes”, em meio à forte crise que atingia a produção audiovisual brasileira, desde os anos de 1980 (Filme: *Barrela*, 1990) (Cinemateca Brasileira, [s.d.]; Freire, 2006, p. 374-376).

Em 1993, Plínio escreve a comédia dramática *A dança final* (1993), que evidencia uma mudança temática na obra do autor, o enfoque recai na relação de um casal, juntos há 25 anos,

⁵⁴ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: https://www.pliniomarcos.com/teatro/teatro_mancharoxa.htm. Acesso em: 15 out. 2020.

⁵⁵ Ibid

pertencente à classe média alta e com dois filhos. A rotina do par se altera quando o marido fica impotente, fato que dará corpo a alguns momentos dramáticos na peça. A primeira montagem aconteceu no Teatro Itália, em São Paulo, na data de 25 de abril de 2002, com a direção de Kiko Jaess (Mendes, 2009, p. 456-457).⁵⁶ Plínio esforçou-se para colocar a peça em cena, mas suas iniciativas frustraram-se, um indicativo de que, ainda nos anos de 1990, seu nome e sua arte não eram plenamente acolhidos, conforme se constata no depoimento do autor:

[...] escrevi uma peça chamada *A dança final*. No mesmo dia em que acabei de ler pros meus amigos, vendi para um editor que não arranhou nenhuma livraria para pôr. Vendi pra um cineasta chamado Francarlo, que ficou um ano com a peça, não conseguiu montar, não conseguiu patrocínio, vendeu pro Johny Herbert, que ficou mais um ano. Aí peguei a peça outra vez, veio tudo pra minha mão, vendi pro Juca de Oliveira, um artista do sistema, ficou mais um ano, não conseguiu vender pra ninguém, não conseguiu patrocínio pra encenar. Então eu não entro nessa cultura (Marcos, 1997, p. 36-37).

Soma-se ao teatro adulto de Plínio a peça escrita em seguida, *O assassinato do anão do caralho grande* (1995), e a primeira versão escrita em formato de novela foi adaptada para o teatro com o mesmo título. Em 1996, a obra foi publicada pela Geração Editorial, tanto na versão de noveleta policial quanto em peça de teatro.⁵⁷ A estreia da peça seria no Teatro Municipal Brás Cubas, na cidade natal do dramaturgo, contudo, antes, a obra teve de vencer barreiras para ser encenada. A Secretaria de Cultura de Santos alegou não haver disponibilidade para o espetáculo nas datas solicitadas — 7, 8 e 9 de novembro de 1997. O real motivo pareceu ser o título e o conteúdo do texto serem vistos como inadequados, segundo a atriz e administradora do evento, Nani de Oliveira (Freire, 2006, p. 73; Mendes, 2009, p. 448-452).

Plínio entendeu a situação como “uma mistura de intriga política e censura ao texto”; sentia-se amado pelo povo santista, mas perseguido pelas autoridades. O dramaturgo tinha razões para se expressar desse modo, haja vista sua prisão em 1969, quando voltou a Santos para apresentar *Dois perdidos numa noite suja*. Como solução do problema, o espetáculo *O assassinato do anão* [...] foi transferido para o Teatro do Sesc, em São Paulo, atraindo bom público (Freire, 2006, p. 73; Mendes, 2009, p. 449).

⁵⁶ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/teatro/danca-final.htm>. Acesso em: 15 out. 2020.

⁵⁷ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: https://www.pliniomarcos.com/teatro/teatro_assassinato_anao.htm. Acesso em: 15 out. 2020.

O autor escreveu a peça *O bote da loba* em 1997, já com a saúde dando sinais de debilidade — foi publicada no volume 5 da coleção *Plínio Marcos: obras teatrais* (2016). A peça aborda questões em torno da sexualidade feminina, homossexualismo, por meio do embate entre uma mulher insatisfeita com o casamento, já exausta de buscar ajuda em diferentes lugares, e uma cigana ou cartomante que atende em local insalubre. O texto aproxima-se do estilo de vida do dramaturgo que possuía habilidade para tirar cartas de tarô, por exemplo, sendo que a maior parte da clientela se compunha de mulheres (Marcos, 2016, p. 175-191; Mendes, 2009, p. 456-457).

Plínio se reencontrou com o cinema brasileiro no mesmo ano, 1997. O filme *Navalha na carne*, na versão do diretor Neville D’Almeida, foi lançado com custos de superprodução, e cem cópias foram exibidas em todo o país na noite de 17 de novembro. O dramaturgo esteve presente na estreia, concedeu entrevistas, prestigiou o elenco e recebeu homenagens. A atuação da protagonista da trama, Vera Fischer, no papel de Neusa Sueli, gerou controvérsias, sobretudo por sua crucificação na cena final, que se trata de um acréscimo resultante da liberdade que o diretor possui para compor a obra filmica em relação ao texto-base. Com expressão de alegria, afinal estava entre amigos, Plínio não comentou o processo de adaptação do longa, apenas reverenciou o trabalho da atriz: “exige um trabalho de profunda religiosidade: trata-se de um mergulho nas trevas para, depois, conseguir a abertura para uma nova luz” (Mendes, op. cit., p. 451-452).

Nos anos finais de 1990, Plínio foi alcançando mais notoriedade, transformava-se praticamente em uma celebridade, não se viam mais resquícios dos discursos ofensivos lançados contra o escritor décadas atrás e que também colocavam em xeque seu valor como grande nome da dramaturgia e cultura brasileira. Nesse período, concedeu várias entrevistas a jornais, revistas, programas de televisão, era bem-vindo e dialogava com veículos de imprensa que, anos antes, renegaram seus textos e sua presença. Em 1997, o dramaturgo comentou que países da Europa, dentre eles França e Portugal, descobriram suas peças e demonstraram forte interesse em montar *Dois perdidos numa noite suja*, que estava, naquela época, entre as três peças mais montadas em todo o Brasil (Freire, 2006, p. 75-77; Mendes, 2009, p. 457-466).

Um dos últimos textos completos de Plínio, *O homem do caminho*, foi originalmente adaptado do conto *Sempre em frente*, e finalizado em abril de 1996. O monólogo, de natureza autobiográfica, foi lido em público pela primeira vez por Marco Ricca, um ator que enxergava no dramaturgo um mestre digno de reverência, assim, certa vez ressaltou: “talvez seja a peça mais pessoal dele, a mais próxima de tudo o que ele fala”. Plínio definiu a criação, *O homem do caminho*, como “um conjunto de histórias de um homem que não tem aonde chegar, um

caminheiro, que faz do movimento de caminhar um ato extremamente subversivo; é por isso que as pessoas têm tanto medo do homem que está na viagem, perambulando a esmo” (Mendes, op. cit., p. 448).

O monólogo só foi montado depois da morte do autor, por iniciativa dos irmãos Cláudio Mamberti e Sérgio Duarte Mamberti, em comemoração aos seus quarenta anos de teatro. A estreia foi em 1º de setembro de 2000, numa sexta-feira, às 21h no TBC, na Sala Assobradado. Cláudio dirigiu o espetáculo e a produção ficou por conta de Carlos Mamberti, filho de Sérgio. A montagem ficou marcada como a despedida de Cláudio do teatro, que veio a falecer no ano seguinte, em setembro de 2001.⁵⁸

Os anos de 1990 encontraram Plínio Marcos com a saúde em declínio. Nessa época, já ausente do refúgio familiar, com aparência física que durante muito tempo fez questão de ostentar, descuidada e avessa a luxos, fazia questão de repetir com frequência uma máxima que dizia ter aprendido com sua gente, a trupe do circo, nas suas inúmeras andanças: “não se prenda a nada”. Sem maldizer qualquer aspecto de sua trajetória, com a resignação que lhe era peculiar nesse ponto, enfatizava que os acontecimentos difíceis pelo seu caminho eram inerentes à sua vocação, e sobre sua determinação no campo da arte, dava como exemplo o fato de não ter sido um excelente palhaço, mas tinha uma paixão que os outros não tinham (Mendes, op. cit., p. 455-483).

Plínio ganhou mais ânimo a essa altura da vida depois de sua união com Vera Artaxo, que, com a colaboração do filho Tiago Artaxo Netto, dispensava-lhe cuidados relativos à saúde. Era como se os bons ventos voltassem a soprar em seu favor, gradativamente ia se desfazendo da imagem de figura caricata ou folclórica da cidade de São Paulo, adquirida com o passar dos anos, fosse pelos eventos presenciais que realizava em ambientes públicos, como palestras e shows, ou pela venda itinerante e bem-humorada dos próprios livros (Freire, 2006, p. 66-77; Mendes, 2009, p. 375-376/441-446; Plínio Marcos, [s.d.]).

Em 19 de março de 1998, Plínio foi à Paris, esteve no Salão do Livro para lançar a versão em francês de *Dois perdidos numa noite suja*, traduzida por Ângela Leite Lopes — e produto de um projeto da Funarte. Finalmente o dramaturgo se via como um escritor. Sentiu-se muito bem com a viagem, fazia planos com Vera de ir à Espanha e à Portugal. No passado, tivera chances de viajar, mas dispensava, não lhe apetecia a ideia de deixar o país e dizia ter seus motivos. Junto aos prêmios Molière, recebeu diversas passagens aéreas, nunca as usou, geralmente cuidava em vendê-las ou simplesmente perdiam o prazo de validade.

⁵⁸ MARCOS, Plínio. Site oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/teatro/ohomemdocaminho.htm>. Acesso em: 15 out. 2020.

Segundo Léo Lama, Plínio ficava irritado quando não ganhava o prêmio ao qual concorria, “na verdade ficava puto”, um aborrecimento que era momentâneo, pois muitas das estátuas que ganhou, como o busto do Molière, as agraciou a amigos mais íntimos (Mendes, op. cit., p. 457-458).

No entanto, em 1999, o estado de saúde do dramaturgo agravara-se e, no dia 4 de agosto, foi internado com quadro de diabetes e isquemia cerebral. Anos antes, em 1985, havia sofrido enfarto, recebeu três pontes de safena, então com cinquenta anos de idade. Passado algum tempo, também foi afligido por problemas circulatórios nos pés e pernas. Entre idas e vindas do hospital, nos meses de setembro e outubro, com internações esporádicas, houve agravamento do quadro, acabou adquirindo sequelas motoras do lado esquerdo do corpo, por isso se submetia a contínuas sessões de fisioterapia (Contiero, 2007, p. 320-321; Freire, 2006, p. 75-76).

Em 27 de setembro de 1999, Plínio ganhou uma festa de aniversário antecipada no restaurante Gigetto, quando também aconteceu uma sessão de autógrafos por ocasião do lançamento do livro *O truque dos espelhos*, livro de contos, alguns autobiográficos, lançado pela Uma Editoria. O evento foi organizado por Lulu Librandi, produtora e gestora cultural (Mendes, op. cit., p. 470-473).

O Gigetto esteve localizado no bairro da Bela Vista, em São Paulo. Plínio jantava quase todas as noites no local, por cortesia da casa — que o “acolheu na época mais difícil de sua vida”. Um dos proprietários, José Elias Azevedo, tornou-se um grande amigo do autor, com quem mantinha longas conversas. Assim, Plínio aproveitava os momentos no Gigetto tanto para apreciar a comida quanto para confraternizar com amigos e conhecidos (Freire, 2006, p. 72-73; Mendes, 2009, p. 460).

Em 3 de novembro de 1999, já internado no Instituto do Coração (Incor), na capital paulista, o autor sofreu um terceiro derrame cerebral, esteve 27 dias internado, e já sem perspectiva de cura, respirando por aparelhos, veio a falecer no dia 19 de novembro de 1999 em decorrência de acidente vascular cerebral, seguido de falência múltipla dos órgãos. O corpo de Plínio Marcos foi velado durante toda a noite no Teatro Sérgio Cardoso, situado na região de Bela Vista, em São Paulo.

Aconteceram declarações e homenagens e, no dia 20 de novembro, houve a incineração do corpo do saudoso “saltimbanco” no crematório de Vila Alpina. Em 2 de dezembro sucedeu o rito final, Vera Artaxo transportou as cinzas até Santos. Feitas as últimas reverências durante o cortejo, familiares, de dentro de um barco, esvaziaram a pequena urna no mar santista, na Ponta da Praia, onde Plínio morou com sua família e passou parte da

infância e juventude (Contiero, 2007, p. 320-323; Freire, 2006, p. 6; Mendes, 2009, p. 481-482).

2.2 Legado e redescobertas

Por tudo o que foi exposto, obviamente, Plínio teve o seu talento de escritor e paixão pelo teatro reconhecidos em vida, no Brasil e no exterior. Passou por fases distintas na carreira, por vezes transitou rapidamente entre o sucesso e o apedrejamento da crítica especializada. Como poucos, soube cativar seu público, igualou-se a muitos de seus personagens, fez uso de vocabulário igual ou próximo ao deles. Travestiu-se de uma figura excluída da sociedade normatizada; alimentou anedotas e histórias inverídicas, ou quase, a seu respeito — como seu suposto analfabetismo ou que o trabalho de vender seus próprios livros pelas ruas fosse “mole” —, criou polêmicas e embates que lhe deram destaque em veículos de imprensa.

Na entrevista que concedeu ao programa *Roda Viva* (1988), Plínio levantou diversos pontos sobre ser “camelô” dos próprios livros, em resposta ao jornalista Antônio Chagas, sobre ser alternativo da forma como exercia, disse: “Vender livro em terra de analfabeto com fome não é uma tarefa fácil. Então agora, por exemplo, cansei. Estou lá (Gigetto), fazendo um show. Enquanto estou no show, eu não vendo livro”. Em seguida, Antônio Carlos Ferreira, entrevistador, insiste com a questão: “[...] quando você sai para vender livro na rua. Isso te dá alguma coisa, algum incentivo, algum... Te inspira alguma coisa?” Ao que respondeu:

na verdade, é muito mole, né? Na verdade, é mole. Eu pego meu livro, por exemplo, eu vou lá na porta do teatro do Cacá, que é um sucesso retumbante, aquelas pessoas vão entrando lá, e junto tem o Fagundes, dois grandes teatros juntos ali funcionando. Esses dois canalhas lá dentro fazendo sucesso e você aqui fora! Me dá três livros. [risos]. É meia hora de trabalho, rapaz. Eu não nasci para trabalhar. Eu nasci para ser *bon vivant*. Se eu fosse trabalhar, eu arrumava um emprego. Então é mole, não tem nada... (Roda Viva, 1988).

Quando contava com mais de sessenta anos, Plínio assumiu cauteloso que a maneira como vendia seus livros lhe trouxera sequelas para a saúde, e falou da impossibilidade de continuar com sua lida, sobretudo, às portas de teatros, restaurantes e pontos comerciais. “Agora não dá mais, o pé não ajuda. Foram mais de 20 anos trabalhando na noite. Claro que

no início foi porque eu precisava e depois porque me acomodei, era muito mais fácil vender assim” (Freire, op. cit., p. 75).

Conforme vimos, a carreira do autor foi profundamente marcada pelas ações da censura, desde a montagem da primeira peça. Assim, por conta do ostracismo ao qual foi lançado diversas vezes, sua participação e evolução no cenário da dramaturgia nacional, junto a escritores, artistas e intelectuais de seu tempo foram consideravelmente prejudicadas. Ainda assim, após muitas lutas, obteve bom retorno financeiro com seu trabalho nos palcos, segundo o próprio dramaturgo admitiu, “[O] teatro me deu muito dinheiro, mas torrei” (Paiva, 1996, n.d.).

Nas décadas seguintes, mesmo após a sua morte, Plínio continuou sendo amplamente redescoberto, e de diferentes formas. Nos anos 2000, o cinema ganhou duas adaptações de textos *plinianos*: *Dois perdidos numa noite suja*, do cineasta José Joffily, em abril de 2003, e *Querô*, dirigido por Carlos Cortez, em setembro de 2007. Suas peças teatrais estão entre as mais encenadas no país, segundo dados da Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais (SBAT), e continuaram recebendo prêmios, como foi o caso da montagem de *Oração para um pé de chinelo*, em 2006, com direção de Alexandre Reinecke, que ganhou o Prêmio Shell de melhor ator e atriz para Norival Rizzo e Denise Weinberg, uma situação rara para esse tipo de prêmio, que é laurear dois atores de um mesmo espetáculo.⁵⁹

A obra de Plínio vem despertando com frequência o interesse de jovens dramaturgos e diretores, impulsionando-os a criarem suas próprias versões dos textos do autor para os palcos. Em 2014, entre abril e maio, São Paulo recebeu montagens das peças *Dois perdidos numa noite suja*, sob direção de Elber Marques; *O abajur lilás*, do diretor Reynaldo Sapucaia; e *Por acaso navalha*, adaptada de *Navalha na carne*, produzida pela Companhia Caixote.⁶⁰

Entre julho e agosto de 2018, no Teatro da USP, em São Paulo, outra montagem inspirada em *Navalha na carne* chegou aos palcos: *Navalha na carne negra*, por obra do diretor José Fernando Peixoto de Azevedo, professor da EAD/USP, homem preto, assim como a atriz e os dois atores integrantes do elenco. Essa nova proposta estética promoveu articulações em duas esferas; quanto à presença desses corpos pretos em cena e a nossa sociedade contemporânea (USP, [s.d.]).

⁵⁹ Prêmio Shell tem domínio dos veteranos. *O Tempo*, on-line, 20 abr. 2006. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/premio-shell-tem-dominio-dos-veteranos-1.326338>. Acesso em: 9 ago. 2021.

⁶⁰ OBRA de Plínio Marcos ganha três novas montagens em São Paulo— Antes considerado maldito, diretor é redescoberto por jovens diretores. *Globo Teatro*, São Paulo, 22 abr. 2014. Disponível em: <http://redeglobalo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2014/04/obra-de-plinio-marcos-ganha-tres-novas-montagens-em-sao-paulo.html>. Acesso em: 10 ago. 2021.

Sérgio Duarte Mamberti, destacada personalidade da cultura brasileira, amigo de Plínio e admirador de sua obra, registrou: “seus textos sempre tinham aquela agulha da provocação, um grito, uma advertência e até uma gargalhada pelo seu humor cáustico. Em tempos de ditadura, ele não deixava de ser irreverente e, ao mesmo tempo, contundente” (Contreras; Maia; Pinheiro, op. cit., p. 67).

Mamberti foi um dos pioneiros a aderir à experiência do teatro *on-line*, desde o início dos efeitos da pandemia de COVID-19, em meados de março de 2020, que, a partir de então, paralisou as atividades presenciais do mercado cultural, com retorno sutil ao final de 2021. O ator e diretor interpretou o solo inédito *O homem do caminho*, penúltimo texto teatral de Plínio Marcos, compondo a programação do projeto *#EmCasaComoSesc*, de iniciativa da Rede Sesc de São Paulo. Para o futuro, Mamberti expôs sua intenção de apresentar o mesmo espetáculo solo nos palcos, sob a direção de Ricardo Grasson — possivelmente, depois de revogadas as restrições em decorrência da pandemia (Cavalcanti, 2020, n.d.). Todavia, a grande mídia noticiou que o artista, também originário da cidade de Santos, faleceu em São Paulo, na madrugada de sexta-feira, 3 de setembro de 2021, em decorrência de infecção nos pulmões com evolução para falência múltipla de órgãos.

Já a clássica peça de Plínio *Quando as máquinas param*, que teve sua versão definitiva escrita em 1967, foi encenada *on-line*, sob a direção de Kiko Rieser. A temporada estendeu-se de 29 de março a 20 de abril de 2021, com transmissão gratuita no canal oficial do Centro Cultural São Paulo na plataforma YouTube (Cavalcanti, 2021, n.d.).

A Editora Brasa deu início à coleção *Plinião em Quadrinhos*, em que *Barrela* foi o primeiro romance gráfico desse projeto. O lançamento da campanha de financiamento coletivo do livro ocorreu em 11 de março de 2022, por meio do *site Catarse*.⁶¹ O experiente quadrinista João Pinheiro, responsável pela concretização da obra, relatou:

A adaptação para os quadrinhos não é uma simples transmissão de uma linguagem para outra [...], ela não se dá automaticamente, porque os meios do teatro e da literatura são específicos, diferentes dos quadrinhos. O maior desafio foi criar uma obra nova a partir da obra do Plínio, mas, claro, respeitando todo o texto, pois decidimos colocar ele completo, sem edição. Cortar um trecho seria como cortar um membro de um ser vivo, porque eu acho que é um texto perfeito (Catarse Site, n.d.).

No dia 8 de abril de 2022, o Teatro Municipal de São Paulo, em comemoração ao centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, dá início à Exposição Plínio Marcos, na Praça das Artes. “A exposição reúne um vasto material iconográfico, além de manuscritos e

⁶¹ Disponível em: <https://www.catarse.me/barrela>. Acesso em: 11 de out. de 2021.

fragmentos da trajetória atribulada de Plínio Marcos, incluindo um embate com a censura da ditadura militar”. A temporada de óperas, com início a partir de abril, no total de onze, conta com dois trabalhos inspirados em peças do dramaturgo. É de competência do compositor Leonardo Martinelli transpor os personagens de *Navalha na carne* a um ambiente sonoro contemporâneo, em ato único. E *Homens de papel*, de Elodie Bouny, compõe-se em dois atos, com adaptação de Hugo Possolo. As composições são apresentadas em conjunto, entre 8 e 14 de abril, em horários vários (Sampaio, 2022, n.d.).

Desde 2014, tenho acessado vasta quantidade de trabalhos acadêmicos que investigam o referido autor. Porém, esses estudos tiveram início somente em 1993, com a conclusão do doutorado de Paulo Roberto Vieira de Mello pela Universidade de São Paulo (USP). No ano seguinte, 1994, a tese defendida foi transformada no livro *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Como podemos notar, o interesse de pesquisadores no meio acadêmico pela vida e obra do artista tardou em surgir. As investigações iniciais dependiam de interações com o dramaturgo, de seus depoimentos e entrevistas, e foi assim até o seu falecimento em 1999. Seguramente, sua morte precoce deixou lacunas perenes quanto às possibilidades de estudo de sua trajetória pessoal e, igualmente, de sua produção, conforme atesta reportagem do jornal *Estadão* em 2000:

Com a morte de Plínio Marcos há exatamente um ano, perde-se grande parte da história da dramaturgia brasileira. E não é chavão. É ínfima a documentação que se tem de todo o tempo em que Plínio Marcos escreveu: a história da sua obra estava viva apenas em sua memória. Resgatar sua obra completa é uma missão quase impossível (Vieira, 2020, n.d.).

Distante da ideia de gerar acomodação, Plínio viveu sua vocação artística para incomodar, interpelou o público a partir de uma realidade crua, por vezes tão minuciosa, como se estivesse a ser observada por uma miúda fresta.

2.3 Linguagem

Para escrever e narrar muitas de suas histórias, Plínio fez uso da linguagem de forma transgressora, direta, muitas vezes lancinante na sua construção coloquial. Nessa perspectiva, os diálogos pareciam surgir no momento exato de interação dos personagens, com encadeamentos de precisão cirúrgica, podendo surgir com o mínimo de palavras, decisivas à

potência do texto. Essas características, já abordadas no legado de estudos da obra *pliniana*, contribuíram para que o autor obtivesse destaque no campo da dramaturgia desde a sua primeira peça.

Apontado como um dos componentes mais expressivos nas obras do autor, as gírias aparecem frequentemente, provocando impacto quando transpostas para o teatro, texto jornalístico, de revistas e livros — àquela época se tratava de um tipo de escrita incomum no campo da intelectualidade, e introduziram jargões específicos de determinados grupos sociais, que não faziam parte do uso corrente da linguagem no meio social. Com isso, as gírias ofereciam dificuldades no seu entendimento, ao passo que também tinham o potencial de amplificar perspectivas de entendimento e novas formas de abstrair a linguagem. São frequentes, ainda, em seus textos, termos de baixo calão, frases feitas, provérbios, ditos populares, enfim, elementos típicos de uma fala coloquial que integram as relações sociais e a sobrevivência dos personagens, isto é, não são usados com o fito exclusivo de ofender, expressar violência, contrariar moralidades.

Na esteira dessas ponderações, destaco exemplos de sentenças que permearam a escrita e a fala do autor em diferentes contextos e que ficaram, permanentemente, associadas à sua imagem, sendo algumas: “quebradas do mundaréu”, “onde o vento encosta o lixo e as pragas botam os ovos”, “nos atalhos esquisitos, estreitos e escamosos do roçado do bom Deus”, “meus cupinchas”, “eu, como repórter de um tempo mau, fiz a terra tremer várias vezes” (Freire, 2006, p. 82-86; Plínio Marcos, [s.d.]).

Em muitas ocasiões, Plínio comentou e respondeu indagações acerca do linguajar presente em suas produções, que para ele soava natural, porque era assim que o “seu povo” se expressava, logo, dizia prescindir de técnica e que não deveria lançar mão de falseamentos para retratá-lo. “Escrevo assim porque é assim que o povo fala. Não faço pesquisa de linguagem. Vou para o cais de Santos, falo com o pessoal e fico atualizado na gíria. Sou um repórter que vê os fatos e os põe no palco”⁶². Convém recordar que o autor defendia a cultura popular nacional, sua soberania em relação a elementos estrangeiros, como a linguagem e comportamentos importados. Suas peças primam pelo uso de uma linguagem avessa a belezismos, um traço que facilita sua compreensão de maneira mais ampla, porque atingiria um público maior, ao passo que poderia gerar estranhamento se inserida numa visão erudita.

⁶² Plínio Marcos: escrevo para incomodar. Banco de dados da Folha. *Folha de São Paulo*, 19 mar. 1968. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19mar1968.htm. Acesso em: 8 ago. 2021.

2.3.1 Personagens e violência

As considerações levantadas nesta etapa são de relevância para o tratamento dos personagens dos filmes estudados e ao ambiente no qual as ações se desenvolvem. Assim, estará exposta de antemão uma visão geral de como esses elementos, os personagens e o aspecto da violência, instauram-se e potencializam diálogos com o público.

Recordo que muitos dos personagens criados por Plínio Marcos, em diferentes gêneros textuais, como nos textos dramáticos, crônicas, contos, argumentos para o cinema, tiveram influência dos lugares e ambientes socioculturais em que o autor residiu ou esteve de passagem. Sabemos que sua cidade natal é Santos, onde conheceu muito bem os meandros do porto de Santos e pôde tanto observar coisas que ali se passavam, como também interagir com a marginalidade, sendo que, fazer parte desse grupo também se configura um meio de sobrevivência, comum ao local. Assim, em muitas das ficções que o autor construiu, os personagens não vivem sob as regras e leis da sociedade organizada, o que conta mais é a esperteza, a dominação sobre o outro, sendo costumeira a prática da violência por ações e palavras. Tais criaturas téticas, “conduzidas unicamente pelo ódio e pela violência. Compõem, em sua quase totalidade, uma certa poética da crueldade que se volta intensamente contra a outra personagem, uma evidente vontade implícita de destruir a outra” (Vieira, 1994, p. 15).⁶³

Observo que, estando o personagem atado a um mundo marginal, pode até chegar a expressar desejo por uma vida mais próspera, diferente daquela que leva, contudo, a ausência de condições favoráveis para que isso aconteça, como a incapacidade da autorreflexão acerca

⁶³ O mesmo estudioso analisa que: “Os fatos que marcaram a vida nacional, após o golpe militar de 1964, conduziram o país para a violência que se espalhou pelas ruas, pelas praças públicas, pelas escolas e universidades, tomando, em seguida, a forma de luta clandestina armada, gerando diversos focos de guerrilha urbana e rural. Era a resposta desesperada da sociedade civil contra os desmandos militares, quando tentaram transformar o país numa caserna. [...] A violência imposta pela militarização do país refletiu, de uma certa maneira, também a violência que aconteceu no teatro no final dos anos sessenta, quando os espetáculos ditos de vanguarda agrediam desesperadamente o público com figados crus jogados na cara da plateia, além de insultos e palavrões. O texto de Plínio continha muito da violência que temperava uma parte do teatro brasileiro daquele tempo. [...] A violência no teatro de Plínio Marcos, antes de denotar uma posição política pelo seu desenfreado realismo, onde as cenas vistas no palco parecem uma fiel tradução de cenas vistas nas ruas, nos becos escuros, nos lupanares sombrios, tal violência, é preciso que se ressalte, tem profunda conotação estética, estendendo suas raízes teóricas tanto no Teatro do Absurdo quanto na filosofia *sartreana*, quando a existência confunde-se com o nada e o individualismo gradualmente transforma-se em escapismo contra as frustrações sociais. [...] essas tendências não eram invenções nossas, mas um movimento intenso de rebeldia que se estendia pelo mundo e estava presente, inclusive, no discurso do movimento *hippie*, que aparentava ser a expressão contrária a todo o individualismo reinante. [...] A violência, quando levada ao palco, e inclusive no teatro de Plínio Marcos, é um artifício estético que objetiva traduzir para a cena o sentimento humano vivido no cotidiano das ruas, pela crescente desumanização da vida em sociedade” (Vieira, op. cit., p. 43-44).

da miséria em que se encontra, inibe qualquer melhoria dessa realidade, tornando-o atado cada vez mais a um destino degradante, muitas vezes trágico. Dessa forma, o dito “marginal”, desintegrado da sociedade normatizada, habita um submundo no qual jamais obterá oportunidades que possam lhe abrir caminhos prósperos ou ao menos mais promissores, como por meio da oferta de um emprego e serviços de cunho social; garantia de moradia digna e segurança. A manutenção desse jogo sistemático de marginalização, produz e intensifica o desafeto, o narcisismo, a raiva, a violência e a desumanidade nesse indivíduo, traços estes que convergem a outro aspecto recorrente na escrita de Plínio, um tipo de *leitmotiv*, a solidão. Ao conduzir sua vida guiado por sentimentos e condutas vis, inserido num meio social que o despreza, prevalecerá o ímpeto de resistir e sobreviver a qualquer custo, livre de códigos morais. Desse modo, vale mentir, trapacear, praticar delitos leves e graves, como o ápice do assassinato. Ao se viver sob tais extremos, as “criaturas *plinianas*”, a rigor, enredam-se ainda mais num processo de rejeição e invisibilidade social, fomentado pelo ‘cidadão contribuinte’, segundo atestou o autor.

Tal situação intensifica a não-aceitação alimentada cotidianamente contra esse indivíduo ‘subalterno’, num ciclo vicioso, sendo que a sociedade que fecha os olhos para os seus problemas, situa-o ainda mais dentro do espectro daquilo que é ruim, inútil e que deve ser combatido, se possível aniquilado, por enxergá-lo, via de regra, como um meliante, um delinquente, um bandido. A falta de consciência política impede qualquer reação efetiva, ao contrário, resignado com essa situação, inerte em seu desejo de subsistir, tende a vê-la como natural, insuperável, com isso, contribui para que essa engrenagem social se mantenha inalterável. Ainda sobre o ‘bandido e marginal’, temos a instigante observação de Paulo Vieira (1994):

[...] existe algo entre os bandidos e os marginais de Plínio Marcos, que os une a todos em uma fronteira distante do senso comum, da sociedade de onde foi extirpado o mal em que chafurdam suas existências: nenhum deles possui emprego ou propriedade. Ligeira exceção para Paco e Tonho, as prostitutas. Mas nada do que fazem configura exatamente emprego: tudo é sobrevivência. Não sendo bandido, não estão aptos a disputar um espaço melhor no inferno que é o mundo em que vivem. A força é a lei. É assim que é (Vieira, op. cit., p. 20-21).

Com a predominância do individualismo, a falta de pudor em recorrer à violência e à exasperação mental do ‘outro’ no intuito de obter benefícios próprios, além da sobrevivência imediata, é de praxe na obra *pliniana* que personagens aterradores tentem dominar os espaços onde se encontram, fazendo uso da força física e retórica, calcada em palavrões que terminam por adensar a agressividade reinante. É como pontua Décio Prado; “[N]essa luta áspera,

cotidiana, a agressão verbal, o palavrão valia alguns pontos. A agressão física, muitos pontos. De acordo com a velha sabedoria popular brasileira, quem pode mais chora menos” (Prado, op. cit., p. 103).

A conquista do poder é garantia de momentos e dias mais fáceis, por meio de suas habilidades em praticar diversos tipos de violência e, assim, se impor sobre os demais. Quando estão inseridos no contexto de uma cela penitenciária, por exemplo, essas características são notáveis, de modo que nem mesmo dentro de uma instituição gerida pelo Estado, haverá a aplicação eficiente das leis e, por consequência, exigência da cobrança de regras em prol da convivência humana com vistas à reabilitação daqueles indivíduos.

Para Bakhtin (2008), resulta de igual importância vislumbrar a personagem, tanto do ponto vista individual, tendo em conta sua constituição, seu modo de agir, quanto em relação ao seu desempenho com o coletivo, como ocorrem as suas relações com o outro, e suas ações e reações dentro do universo que a cerca. O mais importante, para o teórico, é “o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (op. cit., p. 52). Nessa perspectiva, os aspectos citados são cruciais à sua feitura, com a evolução da trama o público vai conhecendo, de fato, quem ela é, quais seus desejos, intenções e valores mais recônditos.

No que tange às adaptações de textos *plinianos* para o cinema, Rafael Freire (2006) aponta como questão a ser considerada, “a representação da violência e da criminalidade urbana pelo cinema brasileiro”, e como se dava a sua relação com a escalada da violência em nossa sociedade, em especial a partir dos anos de 1970. Sendo que, o perceptível acúmulo da violenta criminalidade urbana estimulou a produção de filmes policiais nacionais nesse período.

2.3.2 Marginalidade, crueldade, religiosidade

Recapitulo que, Plínio Marcos arquitetou seus personagens. Grande parte deles são estigmatizados socialmente, imersos numa sociedade que os rechaçam ao passo que mantém em funcionamento um sistema excludente, privando-os da obtenção de meios para que alcancem ascensão social suficiente para uma vida digna. Sua obra apresenta ao leitor e espectador, protagonistas dos mais baixos estratos sociais.

A marginalidade que enreda algozes e vítimas, papéis nem sempre de nítida distinção, os fazem *seres* extirpados da estrutura maior que move a sociedade, com suas regras e

mecanismos geradores de uma existência mais confortável, os quais podem até ser cobiçados por tais criaturas, mas que, obviamente, não estão disponíveis a todos. Plínio provou sua notória capacidade criativa em retratar essa condição. Assim, construiu sua obra avessa a preconceitos e engajada a ser fidedigna ao nível socioeconômico dos personagens.

As escolhas estéticas feitas por Plínio tem as suas razões, como venho aclarando. A intenção do autor, certamente, não é apenas de expor e criar uma situação propícia ao debate de problemas que assolam o país e que, conseqüentemente, geram os excluídos cuja organização os mantém presos em tal realidade. Tanto o cidadão de classe média, como as esferas mais privilegiadas em nossa sociedade, de um modo geral, seguem seus percursos optando por ignorar a tragédia em que se configura a existência desses indivíduos, muitas vezes também encarcerados de forma literal, dentro de uma prisão. De acordo com Paulo Vieira (1994), é inevitável a metáfora: “o lumpem tratado pelo autor santista não é apenas a reflexão de um artista sobre determinado grupo social, é também a ponderação sobre a condição humana de forma total, política e metafísica” (Vieira, op. cit., p. 32).

Certamente, o dramaturgo ansiava por alguma transformação, diante do quadro de evidentes injustiças e mazelas sociais que afetavam, e ainda afetam, grande parte da população. Sua obra veio à luz para gerar desassossego nesse espectador que “finge não saber”, e estando “bem acomodado em suas poltronas”, pouco ou nada fazem por seus semelhantes mais necessitados. Talvez assim, do complexo de seu trabalho pudesse surgir alguma consciência nova, uma auto-reflexão, para em seguida, a partir de uma “reação responsiva”, em termos bakhtinianos, pôr em prática um posicionamento crítico, solidário.

A trajetória pessoal e artística de Plínio também seguiu nessa linha, no sentido de que, suas peças teatrais mais contundentes, em relação à maneira direta, avessa a beletrismos, para lidar com aspectos humanos e sociais, que obviamente perpassa caminhos políticos e econômicos, também deu espaço à autorreflexão, à religiosidade, ao misticismo, à espiritualidade. Esse momento é apontado como a terceira fase em sua carreira, conforme ressalta Vieira (op. cit., n.p): “os textos místicos: *Dia virá* ou *Jesus-Homem*; *Madame Blavatsky*; *Balada de um palhaço*; *A mancha roxa*” – seu desenvolvimento se deu entre 1978 e 1988.

Em relação à primeira fase, entre os anos sessenta e setenta, estão a maioria dos personagens desprezados socialmente, os párias e os marginais. O pesquisador distingue as respectivas obras: “*Barrela*; *Os fantoches*; *Dois perdidos numa noite suja*; *Navalha na carne*; *Homens de papel*; *Oração para um pé de chinelo*; *Quando as máquinas param*; *Abajur lilás* e *Sob o signo da discoteque*”. A segunda fase compreende, oscilante entre os anos de 1970 e

1976, “os musicais *Balbina de Iansã; Feira-livre; Noel Rosa; O poeta da vila e seus amores; Chico viola, o rei da voz. Querô* tem enquadramento de “texto híbrido”, pois contém em sua composição “os bandidos e os místicos”, por isso é um “texto de passagem”. *Verde que te quero verde*, texto de oposição à censura, “uma pequena obra-prima”, está ausente dessas categorias por não se enquadrar em nenhuma delas (Vieira, op. cit., n.p).

Os referidos aspectos, como religiosidade e espiritualidade, são percebidos na totalidade da produção teatral do dramaturgo. Muitos de seus personagens não apenas sofrem, mas expressam sua indignação, lamentam suas desventuras, desejosos que algo de valor aconteça e mude seus destinos, apesar da incapacidade de ação viável para que isso ocorra.

Desde o início de sua carreira, ainda no circo, é perceptível que Plínio empregou com afinco o aspecto da religiosidade, algo comum nesse meio, o que não impede a coexistência do profano. Os personagens *plinianos* passam por diversos transtornos e, muitas vezes cingidos pelo bem e o mal, resta como única alternativa confrontar todo tipo de desfortúnio. Nessa dinâmica, percebo a intenção do autor em estabelecer um plano metafísico, o que há de mais profundo numa personagem, tal como seus escrúpulos genuínos.

Vieira (op. cit) ao expressar interesse poético pela dramaturgia de Plínio, levanta o ponto de que “o universo no qual vivem as suas criaturas é sempre um confronto sem tréguas entre o bem e o mal, e por esse motivo há em sua obra um cotejo que pende entre moral e metafísica”. Outra declaração de peso do pesquisador recai no fato do homem negar a existência do mal que habita em si, isto é, nega a sua existência. “O mal está nos outros. Raramente alguém admite que é mau. Ou que sequer o pratica”. A negação da personagem é acompanhada de cinismo, o que ratifica e substancia o mal existente. Desses traços irrompe o narcisismo nessas criaturas, fortemente instaurado em suas caracterizações, tende também a reforçar o mal. “O narcisismo tenta acrescentar, mesmo que ilusoriamente, algum sentido na relação estéril que vivenciam, de tal maneira que se torna natural e inerente à condição de quem tem a força e, conseqüentemente, detém o poder”. Nesse sentido, uma peculiaridade recorrente aos personagens proscritos do dramaturgo, ainda que detenham níveis diferentes de poder, é de se autoengrandecer, seja por meio de elogios a si próprios, exaltação aos seus supostos valores, capacidade em ser cruel, ou, ainda, quando revestidos de duvidosa ou falsa modéstia, emitem autoavaliações positivas (Vieira, op. cit., p. 33-37).

2.4 Traços e contextos numa arte plural

A identificação e discussão de determinadas características e movimentos estéticos nas peças teatrais de Plínio Marcos, indicam que essas criações resultam, também, da influência de distintos acontecimentos culturais, a exemplo do naturalismo ⁶⁴, como também do icônico alemão Bertold Brecht – teatrólogo, dramaturgo e poeta – influência para o teatro contemporâneo de todo o mundo. O teatro épico de que tratou faz uma análise crítica da sociedade, assim, se afasta da mera representação para entretenimento, sendo seu objetivo maior arrebatá-lo o espectador, fazê-lo interpretar o meio que o cerca para, então, se posicionar perante os fatos com ações críticas e conscientes (Peixoto, 1974). ⁶⁵ Tudo isto não significa que o espectador estivesse obrigado a tomar decisões, ou ainda dizer que Plínio teve igual grandiosidade poética que Brecht, mas que ambos autores observavam e discutiam problemas do homem, como ser social que é por natureza. Vale lembrar que na obra *pliniana*, assim como no enredo dos filmes adaptados de seus textos, via de regra, os personagens surgem desde o início imbricados em acontecimentos lineares e de aguda tensão.

De acordo com Rafael Freire (2006, p. 152-154), o naturalismo se atém à forma dramática. Nas obras naturalistas, o herói provém de baixas camadas da sociedade, e no final do século XIX, surgiram correntes que buscavam minimizar a crise do drama no teatro europeu nesse período, a exemplo da peça de conversação ancorar-se em diálogos; a peça de um ato só pender para a situação limite de seus personagens; como ainda as peças que primam pelo aspecto de confinamento e isolamento. Nesse sentido, de acordo com o autor, estas perspectivas “caracterizam exemplarmente os métodos formais de Plínio Marcos, que surgiu em 1966 e 1967 com peças criadas segundo ‘métodos tradicionais’, mas ainda assim se revelando extremamente impactantes”. Vale ressaltar que o final da década de 1960 esteve marcado por proposituras culturais ousadas, em que jovens se expressavam com rebeldia, queriam novidades que dessem forma ao seus inconformismos e, com isso, acolhiam diferentes propostas e linguagens.

Já o interior do Neorealismo teria como principal meta constituir-se por “peças e espetáculos cujo principal objetivo seria mostrar a realidade (do povo, obviamente) como ela era, e Plínio Marcos era apontado, justamente, como o principal cultor dessa linha naquele

⁶⁴ A publicação da obra “*A origem das espécies*” (1859), do biólogo britânico Charles Darwin (1809-1882), deu início ao Naturalismo na Europa. O estudo põe em foco o desenvolvimento das espécies animais, como resultado de um processo evolutivo natural de sua adaptação no meio em que vivem, portanto, não-determinado por fatores ou entidade(s) sobrenatural(is). Já o francês Émile Zola sagrou-se o principal autor naturalista na literatura, o seu livro *O romance experimental* (1880) é pioneiro em apresentar a teoria que fundamenta o Naturalismo, enquanto que, no âmbito ficcional, a obra *Germinal* (1885), a mais conhecida do escritor, desenvolve as suas ideias sobre o assunto.

⁶⁵ PEIXOTO, Fernando. **Brecht**: vida e obra. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

momento”. Ao estudar a obra de Plínio, noto que o emprego de estruturas e conceitos tradicionais são utilizados de forma consciente, isso porque o artista não apenas os reproduz, mas expressa sua criatividade e ousadia ao subvertê-los, ao transformá-los em algo cômico, por exemplo, e até mesmo quando os reproduz com alguma transformação ou em forma de paródia (Freire, op. cit., p. 148-154).

Ao recapitular a composição dos personagens *plinianos* encontro semelhanças com o teatro naturalista. Em ambos há personagens vis, aproveitadores da boa fé alheia, e muitas vezes suas ações se pautam por extrema maldade. Nos textos plinianos é regular a presença de tais tipos humanos, marginalizados pela sociedade que de alguma maneira também os gerou e os mantém nessas condições. A força da construção dramática do autor está imbuída do potencial de gerar desconforto ao espectador, não resta dúvida, uma vez que se trata de ter, diante dos olhos, amostras de comportamentos angustiantes, desagradáveis ao público da classe média frequentador do teatro.

Obviamente, trata-se de um momento de nossa dramaturgia na qual suprimiu-se a participação de deuses com poderes sobrenaturais, assim como os heróis fortes e de notórias virtudes capazes de resolver qualquer situação. O desenlace das tramas com a resolução de todos os conflitos, em coerência com o instável mundo real, não acontece de maneira justa, revelando-se insatisfatório para os mais fracos, os desvalidos. E sendo o mal existente no mundo algo inevitável, sempre existirá e, na maioria dos casos, nada pode contorná-lo, ainda que por vezes o próprio personagem transmita a impressão de que triunfou sobre o outro e sobre as situações de opressão, como é o caso de Tonho, na peça *Dois perdidos numa noite suja*. Todas essas discussões reforçam o estilo realista patente na produção literária de Plínio.

Entretanto, as desventuras, misérias, injustiças e violências explícitas trabalhadas nos conflitos, também demonstram a ideia de que tudo isto não deveria existir, mas ainda assim existem, por verossimilhança com a sociedade real, uma associação que talvez toque o público a imaginar um mundo diferente, apto a erradicar as suas tragédias, como a desigualdade social, a exploração do homem pelo homem e a violência gratuita.

Com a instauração de uma censura mais severa, a partir da publicação do Ato Institucional n.º 5, o AI-5, em 13 de dezembro de 1968, Plínio Marcos trilhou, ainda mais, o percurso da resistência e foi uma voz empenhada no combate ao controle, restrição e represália do governo militar. Ele afirmava que as suas peças eram proibidas pela censura porque não escrevia para agradar os militares, sendo que eles atuavam num campo em que não deveriam intervir, pois lhes faltava conhecimento para desempenhar a função. Ainda assim, sua história se assemelha com a de tantos outros autores, dado que foi inevitável a

influência desses tempos obscuros em algumas de suas obras. O curto texto *Verde que te quero verde* (1968), apresentado na *Feira paulista de opinião*, fez parte de um conjunto de trabalhos de autores censurados. Na peça, Plínio critica as ações descabidas, opressoras e violentas instauradas ao longo do regime de exceção. De acordo com Paulo Vieira (1994, n.p), é “uma pequena obra-prima, um libelo do autor contra a censura”. Já *O abajur lilás* (1969), proibida pela censura em 1970 e liberada somente em 1980, escrita em dois atos, funciona como uma alegoria do poder, e que reflete a violência e desmandos infligidos aos contestadores e desobedientes frente ao regime militar (Freire, op. cit., p. 117-125).

É necessário ter em conta que apesar de a obra de Plínio “se expressar através de meios e métodos tradicionais e de não se afastar das concepções formais do naturalismo, ainda assim causou com as peças *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne* uma verdadeira revolução nos palcos brasileiros entre 1966 e 1968”. Desse modo, seu nome obteve destaque, independência e distinção em relação ao que vinha sendo feito até essa época no teatro do país (Freire, op. cit., p. 151-153). O ecletismo que o autor perseguiu é um marco na sua trajetória, mesmo sem apresentar uma posição “esteticamente avançada” ou “politicamente assumida”. Segundo Vieira (op. cit., p. 77-78), paradoxalmente a esses fatos, as produções de Plínio “corriam ao encontro de todas as tendências, tanto da vanguarda (pelo ineditismo dos temas e da forma com que foram tratados), como do teatro agressivo (pela violência exposta em cena sem pudores) e do teatro engajado (pela exposição da miséria da vida brasileira)”.

No cenário nacional em que surgiu o teatro de Plínio, o cinema brasileiro, liderado por diretores de vertente política voltada à esquerda, também desbravava outros caminhos, apesar das dificuldades e restrições impostas pelos algozes a serviço da ditadura. “O Tropicalismo, que se tornava entre 1967 e 1968 o principal espaço da rebeldia e questionamento formal e conceitual na cultura brasileira” – numa tentativa de revelar um país heterogêneo na sua essência, influenciou a realização da maioria dessas produções filmicas, nas quais é possível notar uma abordagem que mescla assuntos, como sexualidade e política; distintas ideologias, numa aparente miscelânea sem maiores preocupações com o sentido transparente, linear e decifrável (Freire, op. cit., p. 151-155). Todavia, em conformidade com Freire (op. cit., p. 153), nesses anos, “nada talvez se distanciasse mais do formalismo, do irracionalismo ou do experimentalismo que caracterizava, dada as devidas proporções e particularidades, o Cinema Novo, o Teatro da Agressão ou o Tropicalismo, do que o teatro de Plínio Marcos”.

2.5 Cenário anterior e influências

O contexto cultural que se delineava no mundo pós-guerra, a rigor, acompanhou determinadas tendências. Cada vez mais autores e produtores, em diversos campos artísticos, preocupavam-se com a abordagem de cenários e temas perceptíveis nas sociedades, aproximando-se, assim, da realidade cotidiana dos indivíduos. Os temas tratados surgiam imbuídos de seriedade, traziam em seu âmago questões nacionais e populares, das quais deduzo terem o propósito de agirem sobre a consciência do apreciador dessas iniciativas. Desse modo, outras formas de observação e reflexão sobre a amplitude da vida estavam sendo propostas. Ao fim e ao cabo, os apelos de cunho social também serviam como instrumentos de politização (Zanotto *apud* Marcos, 2003, p. 7-8).

Alguns escritores e obras consagrados mundialmente suscitaram debates que, depois, puderam ser observados nas escolhas estéticas de Plínio Marcos. No âmbito da literatura, Jean-Paul Sartre preconizou uma arte engajada politicamente que ousou na construção de situações que seriam desafiadoras aos humanos. Ainda durante a Segunda Guerra Mundial, o autor escreveu a peça de teatro *Hui-clos* (1944), com tradução ao português de *Entre quatro paredes* (2008). Marcada pelo existencialismo de Sartre, é considerada precursora de um antiteatro — por excluir elementos tidos como tradicionais à constituição do teatro — que, com as peças *A cantora careca* (1950), de Eugène Ionesco, e *Esperando Godot* (1953), de Samuel Beckett, foram classificadas de “teatro do absurdo” pelo crítico húngaro Martin Esslin (Zanotto *apud* Marcos, 2003, p. 7-20).

Os autores desse tipo de teatro problematizam com vigor o profundo desalento de vidas encurraladas pelo simples fato de existirem, como também o aspecto da incomunicabilidade humana, a impotência para a tomada de decisões, a solidão, a miserabilidade que desnorteia. Entre os personagens das obras *Esperando Godot* e *Hui-clos* ocorre o que se pode chamar de tortura mútua, na qual não se distingue com exatidão quem exerce o papel de vítima e quem é o tirano.

O célebre slogan dito pelo personagem Garcin, no drama Sartreano; *L'enfer, c'est les autres* (*O inferno são os outros*) descreve com exatidão o martírio contido nas cenas, e que também pode ser pensado em muito do universo criado por Plínio. As suas peças *Barrela* (1958) e *Dois Perdidos numa Noite Suja* (1966) exemplificam a atmosfera sufocante, exasperadora, na qual as intrigas se desenrolam, simbolizando o “entre quatro paredes” que

cercam pequenos grupos de “farrapos humanos” que se aviltam mutuamente, numa espiral de agressões até o desfecho que, por vezes, aniquila o outro.

No dizer de Décio de Almeida Prado, *Navalha na Carne* (1967[2016]) forja “um teatro da crueldade em estado bruto tal como encontramos na realidade”, um tipo de “*Huis-clos* dos pobres”, certamente por conta das características da obra (Prado *apud* Marcos, 2003, p. 17). O enredo passa-se num mísero quarto de pensão, onde os três personagens se agridem mutuamente — Neusa Sueli (a prostituta), Vado (o cafetão) e Veludo (o faxineiro homossexual) —, como consequência, a mulher, protagonista da trama, lança a pergunta: “Será que somos gente?”. A indagação de aparência simples sugere reflexões profundas acerca das condições de existência da vida humana, assim como fatalmente lembra a vertente existencialista de Sartre (Marcos, 2017, p. 49-83).

A peça *Zoo Story* (1958) (*A História do Jardim Zoológico*), do norte-americano Edward Albee, também é vista como uma influência para a dramaturgia pliniana, como em *Dois perdidos numa noite suja* (1966[2017]). São apenas dois personagens, nas duas situações, que se digladiam por meio de seus discursos oscilantes nos tons de decadência e violência. O negativismo, o niilismo, a influência da filosofia são facilmente encontrados em ambos os trabalhos. Paulo Mendonça, que dirigiu *Zoo Story* na Escola de Arte Dramática, em 1962, apontou associações entre essas duas peças: “[...] a mesma amargura fundamental, o mesmo mundo sem horizontes e sem soluções, o mesmo vazio denso de sofrimento [...]” (Marcos, 2017, p. 15).

Vale mencionar, no contexto de evolução do teatro brasileiro, o caminho trilhado tanto pelo Teatro de Arena como pelo Grupo Oficina, com sua capacidade de autotransformação, preocupações políticas e empenho no debate e solução dos problemas que circundavam o país entre as décadas de 1950 e 1960.

O Teatro de Arena, que iniciou suas atividades efetivamente em 1951, e o Grupo Oficina, com início de suas práticas em 1958, ajudaram a formar os pilares que dariam impulso ao desenvolvimento das atividades cênicas no país. Seus espetáculos evoluíram para montagens desinteressadas em obedecer a convenções pré-estabelecidas. Essa forma de se fazer teatro estava em sintonia tanto com o momento histórico que o Brasil atravessava — de gigante desigualdade econômica, insatisfação popular que resultava em protestos, a exemplo da classe trabalhadora — como também com o surgimento de novas ideias políticas no âmbito artístico (Silva, 2008, p. 97-168).

São nomes imprescindíveis ligados ao Teatro de Arena: Gianfrancesco Guarnieri — com nascimento em Milão, na Itália, em 1934, no ano seguinte veio para o Brasil com a

família, tornou-se também brasileiro —; Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha; e Augusto Boal (Silva, op. cit., p. 97-168). O teatro que perseguiram desprezava o mero prazer estético, comumente importado. O foco mantinha-se em “abrir os olhos” para a realidade brasileira, com temáticas próprias, em suas interfaces humana e social, assim como Plínio Marcos, de certo modo, daria continuidade, ainda ao final dos anos 1950, com tal autenticidade a ponto de desnortear o campo teatral e críticos da área já na apresentação de sua primeira peça, *Barrela* (1958 [2016]).

Nelson Rodrigues, um mestre, um amigo e rica influência para Plínio, conforme comentei, foi o primeiro autor expressivo da fase de renovação do teatro brasileiro, na década de 1940 (Gomes, 2012, n.p). Também deixou forte marca no universo das letras pelas dezenas de crônicas que escreveu, em especial sobre futebol, tinha verdadeira paixão pelo time do Fluminense. Destacou-se na abordagem dos subúrbios cariocas com suas dificuldades e tragédias cotidianas, que ganhavam vida por meio de seus mitos populares — como crimes passionais e o jogo do bicho (Castro, 1994). A carreira de Plínio evoluiu de modo semelhante, dedicou-se bastante à escrita de crônicas e expressava com frequência sua paixão pelo time Jabaquara Futebol Clube, originário de Santos. Seu teatro seguiu, em muitas ocasiões, características presentes no teatro de Nelson Rodrigues: os personagens urbanos de pouco caráter, golpistas, imigrantes malsucedidos, a miserável realidade de periferias, bem como a aplicação de linguagem despojada, com xingamentos, temas variados e “desagradáveis”, sejam estupros, assassinatos, loucuras. Enfim, sua obra abstém-se de fazer concessões para tratar do que pode ser ligado à alma humana, sendo que a linguagem se revela eficaz na sua aspereza e função de suscitar situações-limite.

Segundo Ilka Zanotto (*apud* Marcos, 2003, p. 9), Nelson Rodrigues preparou o caminho para que o Teatro de Arena fosse bem-sucedido em suas atividades uma década e meia mais tarde, “ao instaurar de vez no palco a temática e o modo de falar brasileiros, que tiveram como corolário uma maneira nativa de interpretar”. Percebo em ambos os autores um ideário humano que salta aos olhos, de fato tornaram-se próximos e admiradores mútuos.

Rodrigues declarou que Plínio era o seu sucessor no teatro brasileiro e, por sua vasta produção nesse campo literário, também o sucedeu na habilidade de produzir crônicas (Contreras; Maia; Pinheiro, 2002, p. 106). Apesar da amizade construída, Plínio comentou que Nelson revidava quando recebia críticas e se comparava com os outros (escritores), além de que não poupava ninguém: “[Q]uero que o Vianinha venha comer alpiste na minha mão. O Boal era muito melhor quando copiava meus defeitos. O Zé Celso tem a profundidade de uma

formiga. E o Dias Gomes não consegue ser melhor nem na casa dele, porque tem a Janete Clair” (Rodrigues, 1996, p. 129).

O “autor maldito” tampouco foi resguardado, já que recebeu duras críticas por conta de sua manifestação acerca de um episódio que envolvia a adaptação teledramatúrgica *A Cabana do Pai Tomás*, transmitida pela Rede Globo entre julho de 1969 e fevereiro de 1970, na qual o ator Sérgio Cardoso se pintou de preto para interpretar o personagem-título, sendo que também encarnou outros dois personagens na mesma telenovela. Plínio reagiu de imediato a esse ocorrido e publicou uma crônica de repúdio a tal representação dramática, que designava um homem branco para o papel que seria de um homem preto (Contreras; Maia; Pinheiro, 2002, p. 139-140). Rodrigues retrucou o discurso de Plínio por meio da crônica *Furioso com o sucesso alheio* (1969), na qual acusa o autor santista de, “por causa da novela, querer fingir uma luta racial. O preto brasileiro sempre foi um humilhado e ofendido. E por que não tratou dramaticamente a questão que só agora descobre por simples razões competitivas?” (Rodrigues, 1996, p. 129). Na ocasião afirmou que Plínio tinha inveja do ator Sérgio Cardoso, ao que o dramaturgo respondeu com uma tréplica às provocações, por meio da crônica *Em Causa Justa não Enjeito Pau* (1969):

o Nelson sabe que eu escrevo sobre vítimas e não sobre vencedores e heróis. Escrevo sobre gente do meu povo, que é branco, preto, mulato, amarelo e tudo. Nunca botei uma nota na margem das minhas peças recomendando a cor da pele. A única dica que dou pro diretor é pra ele escolher bons atores (Contreras; Maia; Pinheiro, 2002, p. 141-142).

Esse foi o embate mais acalorado entre os dois autores que veio a se tornar público, com ambos intercalando acusações. No entanto, pareciam estar mais interessados em defender suas posições com recursos da mídia, do que em criar uma desavença que pudesse minar as afinidades que possuíam, já endossadas pelos próprios escritores. É importante frisar que, além de produtores de textos literários, atuavam no setor midiático de viés popular, a partir do qual ainda lapidavam suas imagens junto ao grande público (Rodrigues, 1996, p. 129). Curiosamente, o ocorrido ficou de fora de suas reconhecidas biografias: *O Anjo Pornográfico* (1994), de Ruy Castro, e *Bendito Maldito: uma Biografia de Plínio Marcos* (2009), de Oswaldo Mendes.

Diversos autores poderiam ser lembrados como precedentes a Plínio, tanto por aspectos de suas vidas como pelos caminhos trilhados na concretização de seus textos, como o dramaturgo, ficcionista e jornalista Antonio Callado (1917-1997). Intelectual engajado, ao longo de sua vida esteve à frente de questões político-sociais, tornou-se opositor ferrenho ao

regime militar no país desde o seu início, em 1964. O seu teatro na peça *Pedro Mico* (1957), por exemplo, pôs em cena personagens de baixo estrato social; o “malandro do morro”, a prostituta, a polícia como seus opositores. Fez uso de linguagem coloquial, repleta de malícias, gírias, e construções fantasiosas. Seus personagens, com desenhos reais, esquivam-se da “força estatal que os oprime”, lançando mão de sua inerente astúcia e inteligência, pois a realidade que atravessa suas existências pode dilacerar tanto quanto uma “navalha na carne”.⁶⁶

No domínio da literatura, destaco Carolina Maria de Jesus, por suas peculiaridades pessoais e profissionais que se relacionam ao universo *pliniano* e vice-versa. A escritora foi uma mulher preta, de pouca escolaridade, residente por algum tempo na favela do Canindé, portanto marginalizada. Tinha como fonte de renda o recolhimento de produtos recicláveis pelas ruas de São Paulo, como metal, madeira e papel. Tornou-se leitora assídua dos livros que encontrava em seu caminho, também recolhia papéis e objetos que pudesse aproveitar em seu processo de escrita — foi assim que confeccionou os “diários de uma favelada”. Em 1960, seu livro *Quarto de Despejo*, originário desses escritos, ganhou projeção, sendo consagrado no país e no exterior. Na obra, estão suas memórias, percepções sobre acontecimentos diários, suas experiências de vida emanados de sua dura realidade. Há ainda os sonhos, reflexões acerca da pobreza e frustrações acumuladas — tudo isso em um formato que realça seu aguçado olhar crítico e incrivelmente sensível. Mais tarde, a vida da autora foi tema do curta-metragem *Carolina* (2003), do diretor Jeferson Dé, em que a atriz Zezé Motta interpretou a protagonista.

Convém assinalar que o cinema moderno do período pós-guerra experimentou notórias transformações, com destaque para a forma como se passou a realizar essa arte, com renovação de sua linguagem e opção por mostrar ambientes reais das cidades — ruas, construções, praças —, aparecendo, assim, a devastação provocada pela guerra e a miséria do povo como trágico legado. Principalmente o cinema italiano, o neorealismo — *Ladrões de bicicletas* (1948), de Vittorio de Sica, é emblemático nesse movimento — e, também, os “novos cineastas franceses”, ou *Nouvelle vague* francesa, são referências em simular a realidade dentro do filme, isenta da intenção de mascarar-la. Ademais, afastam-se dos padrões norte-americanos de fazer cinema, uma vez que buscam criar narrativas com liberdade na maneira de expressão, focadas em aspectos do cotidiano da vida (Araújo, 1995, p. 46-83).

⁶⁶MEMÓRIAS da ditadura. Antonio Callado. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/escritores/antonio-callado/>. Acesso em: 10 mar. 2022.

Em solo brasileiro, na década de 1950, o teatro, a cultura e a sociedade vinham experimentando transformações, tendo como preocupação o tratamento de questões políticas, sociais, humanitárias e nacionalistas que pudessem despertar reflexões e desejo de mudança nas diversas estruturas que formavam a nação, em prol de mais justiça e qualidade de vida para todos — desse modo, o público se tornaria ativo (Peixoto, 2007, p. 82-89).

Devo recordar que, no início da década de 1960, o Cinema Novo fazia história e acompanhava as diretrizes anteriormente expostas. Os filmes dessa vertente foram bem recebidos no circuito internacional. Os seus principais expoentes foram os cineastas Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, com criações que aplicavam preceitos da modernidade: produções com baixo orçamento e condições técnicas simples. Em seu momento inicial, o interesse recaía na abordagem de temas e personagens mergulhados em suas realidades, livre de mascaramento social, isto é, mostrando abertamente a história e as dificuldades de sobrevivência da população. Com esses preceitos, o Cinema Novo lançou a denominada “estética da fome”, que se constituiu no centro de sua linguagem (Xavier, 1985, p. 8-54).

No tópico seguinte, discorro acerca do surgimento dos filmes que compõem o recorte de pesquisa.

2.6 A arte cinematográfica pelo caminho

Para formar o arcabouço teórico da tese, investiguei um amplo leque de publicações que tratam do autor Plínio Marcos e sua obra, principalmente por meio de acesso aos bancos de dissertações e teses *on-line*. De fato, os cursos de pós-graduação pelo país em suas diversas áreas do conhecimento — História, Jornalismo, Literatura, Estudos da Linguagem, para citar alguns — têm acolhido propostas de pesquisa nesse sentido.

Assim, verifiquei que a adaptação de textos do autor para o cinema ainda é pouco pesquisada, pois a referência para estudo do tema, até os dias de hoje, é a dissertação de mestrado de Rafael de Luna Freire (2006), *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. Defendida na Universidade Federal Fluminense, teve como objetivo principal refletir sobre o percurso das obras do dramaturgo na história do cinema brasileiro. Para tanto, identificou e discutiu traços primordiais característicos da produção pliniana, de modo a apontar diversos elementos formais e temáticos. A análise dos longas-metragens tratou de

aspectos estéticos, econômicos e políticos das obras; discorreu acerca das justificativas comerciais e sociais que deram suporte à sua realização.

Diversas outras questões também foram tratadas nas mais de quatrocentas páginas do referido trabalho. A análise do pesquisador valoriza o texto-base e destaca o papel da censura exercida pelo regime militar na filmografia em foco. Conforme Rafael Freire (op. cit., p. 11) pontuou, a pesquisa que empreendeu focou em uma reflexão profunda do assunto, mas trata-se “apenas de uma das possíveis leituras dos filmes abordados, e que muitas ainda podem e devem ser feitas”. Saliento que Freire transformou seu trabalho em livro — *Navalha na tela: Plínio Marcos e o cinema brasileiro* — já em 2008, pela editora Tela Brasilis com financiamento pelo projeto Caixa Cultural. A obra foi reeditada com o título: *Incomodando quem está sossegado: a obra de Plínio Marcos no teatro, literatura e cinema* (2011), a cargo da Editora Multifoco.

Além das motivações já apresentadas que justificam meu interesse em pesquisar o autor Plínio Marcos, chamou-me a atenção o número reduzido de trabalhos que relaciona a trajetória do autor com o cinema nacional. Nessa perspectiva, cabe realçar que “[U]ma das facetas menos conhecidas da obra de Plínio Marcos é sua participação no cinema brasileiro” (Freire, op. cit., p. 22), e que, certamente, se trata de uma condição vigente na época atual.

Conforme aponte, o nome de Plínio Marcos começou a repercutir no meio cultural desde o surgimento de *Barrela*, escrita em 1958. O reconhecimento e a consagração como autor de teatro se deram com a estreia de *Dois perdidos numa noite suja*, em 1966, e em seguida com *Navalha na carne* (1967). A crítica especializada rendeu-se ao talento do dramaturgo, passou a exaltá-lo como um dos principais nomes da dramaturgia brasileira, de modo a destacar a forma original com que desenvolveu as temáticas e o universo marginal retratados nas obras. Com a consolidação de suas peças mais conhecidas nos palcos de São Paulo e também sendo encenadas Brasil afora, Plínio se tornou um fenômeno que se estendeu para a televisão, interpretando o personagem Vitório, na novela *Beto Rockfeller* exibida pela TV Tupi.

Na concepção de Walderez de Barros, “a palavra gênio pode ser aplicada ao Plínio porque ele conseguiu provocar uma ruptura no pensamento de sua época e apontar outro caminho”. A atriz associou a grandeza do autor com sua “postura de luta contra as injustiças” de qualquer natureza. A maneira como expunha suas ideias e opiniões, radicalmente contrárias ao cerceamento da liberdade, o colocava em evidência na sociedade, para o seu bem ou não. Conforme aponte anteriormente, o dramaturgo dispôs-se com gente poderosa e enfrentou situações de insegurança, colocou a própria vida em risco por diversas vezes, em

prol de seus ideais. “O Plínio andava na contramão. Ele não perdeu sua individualidade e se manteve íntegro até o final da vida para poder criticar e falar o que pensava [...]”, declarou Oswaldo Mendes, ator, escritor, diretor de teatro e também amigo próximo do autor e de sua família (Barros, 2004, n.d.).

As características de Plínio somadas ao retumbante sucesso que vinha alcançando de público e crítica, que o tornaria conhecido a nível nacional, assim como a atualidade dos temas abordados com infinitas possibilidades de (re)leituras de sua obra, despertaram o interesse de cineastas em adaptar sua obra para o cinema. Em diferentes ocasiões, o autor enfrentou censura e proibições advindas do governo para realizar a montagem de várias de suas peças, e os filmes que se vinculavam ao seu nome também tiveram de superar obstáculos de semelhante ordem.

Nesse contexto, a primeira adaptação originou-se de *A Navalha na carne*, e foi produzida pela Magnus Filmes, pelas mãos do diretor Braz Chediak, que tinha sido ator de teatro e conhecia a peça de Plínio. O roteiro pouco se distanciou da linguagem da peça, de título homônimo, ou seja, os diálogos do texto teatral foram mantidos quase na íntegra. O filme estreou em março de 1970, atraiu bom público e alcançou ótima bilheteria para uma produção com baixo investimento. Com a expectativa de repetir o êxito dessa filmagem, no ano seguinte, Chediak apostou em outra adaptação proveniente de um texto de Plínio Marcos, *Dois perdidos numa noite suja*, exibido em 1971. A produção seguiu os parâmetros do filme anterior, respeitou os diálogos da peça, mas obteve apenas sucesso mediano em relação a público e bilheteria (Freire, 2006, p. 199-211; Mendes, 2009, p. 218-220). No Festival de Teresópolis, realizado no Rio de Janeiro em 1971, levou os prêmios de melhor filme, melhor direção e melhor ator para Emiliano Queiroz, intérprete do personagem Tonho (Cinemateca Brasileira, [s.d.]).

Plínio considerou se dedicar à profissão de argumentista cinematográfico. Todavia, as polêmicas circundantes ao seu nome, inclusive de cunho político-policial, contribuíram para que sua inserção na indústria do cinema nacional fosse vista com desconfiança, e assim, não fosse tão bem recepcionado por esse meio. Havia o temor de que o autor “maldito” se tornasse um entrave ao recebimento de incentivos vindos da união, controlados pela Embrafilme, empresa dominante na realização dos filmes brasileiros. Ainda assim, na década de 1970, o autor escreveu alguns argumentos para o cinema (Freire, 2006, p.237-246; 294-299; Mendes, 2009, p. 218-223).

O filme *Nenê Bandalho* foi adaptado de um conto escrito por Plínio sob encomenda de Emílio Fontana, em 1970. No ano seguinte, foi exibido em São Paulo e no Rio de Janeiro. Por

receber boas críticas, foi selecionado para o VII Festival de Brasília do Cinema Brasileiro no final de 1971. Contudo, durante o evento, e antes que o filme fosse apresentado, a polícia invadiu a sala de cinema na presença do público que aguardava a exibição e apreendeu a cópia. Em decorrência desse episódio, a censura federal suspendeu por três anos o dito Festival, que retornaria em 1975, enquanto *Nenê Bandalho* seria lançado comercialmente, de fato, somente em 1977. Com a impiedosa interdição, o longa jamais foi apreciado pelo grande público (Freire, 2006, p. 240-246; Mendes, 2009, p. 221-222).

Durante a década de 1970, Plínio desfrutava de fama e prestígio conquistados por sua trajetória no teatro. Considerado um dos grandes autores do momento, foi solicitado para a escrita de um novo roteiro cinematográfico. Em poucos dias, escreveu o conto *A rainha diaba*, que foi entregue ao cineasta Antônio Carlos Fontoura. O filme, concluído em junho de 1973 e lançado em maio de 1974, recebeu vários elogios e, de modo geral, foi avaliado pela crítica como um bom filme, criativo e que possui suas qualidades (Freire, 2006, p. 294-296; Mendes, 2009, p. 222-223). O longa-metragem obteve público e renda satisfatórios para a época, mesmo com liberação só para maiores de dezoito anos. Conquistou alguns prêmios em 1974, como o Adicional de Qualidade oferecido pelo Instituto Nacional de Cinema (INC), o de melhor ator para Milton Gonçalves, melhor atriz para Odete Lara, e melhor música e fotografia no Festival de Brasília em 1975 (Cinemateca Brasileira, [s.d.]).

Barra pesada (1977), tipificado como um filme policial, teve seu roteiro baseado no conto *Nas quebradas da vida*, que Plínio Marcos havia vendido para a produtora R. F. Farias, de propriedade de Roberto Farias, em 1971. O roteiro foi adaptado pelo diretor Reginaldo Faria, irmão de Roberto — a diferença na grafia do sobrenome Faria(s) de ambos se deve a um erro de cartório (Freire, op. cit., p. 332). Com boa recepção do público e discursos elogiosos de críticos de cinema — que o diretor chegou a utilizar para divulgar o filme em anúncios, no lugar de expor os nomes dos artistas —, o filme resultou numa adaptação bem-sucedida no mercado nacional da época (Freire, op. cit., p. 335-340).⁶⁷

Na sexta edição do Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, em 1978, *Barra Pesada* recebeu os Kikitos de melhor atriz para Kátia Ângelo, melhor trilha sonora para Edu Lobo e melhor ator coadjuvante para Ivan Cândido; na mesma ocasião, foi eleito o melhor filme. Recebeu, ainda, o Prêmio Centenário do jornal *O Fluminense* no Festival de Cinema de Cabo Frio; de melhor ator coadjuvante para Wilson Grey; e o prêmio de melhor edição da

⁶⁷ “Barra pesada constitui não só o voo artístico mais ambicioso de Reginaldo Faria como o melhor filme brasileiro de 1977 (Justino Martins Fatos e Fotos). “É um filme forte, muito bem realizado, cruel em certas cenas, mas que mostra que o cinema brasileiro hoje é adulto (Luiz Augusto, U. Hora)” (Freire, op. cit., p. 341).

Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1979 (Cinemateca Brasileira; Freire, [s.d.]; Freire, 2006, p. 341-345).

Na década de 1990, *Barrela*, texto dramático de Plínio, sob direção de Marco Antônio Cury, foi adaptado ao cinema, mantendo praticamente sem alterações os diálogos da peça escrita em 1958. O filme teve suas filmagens concluídas no prazo de seis meses e ainda pôde contar com verba governamental via Embrafilme, pouco antes de sua extinção. Em reportagem à *Folha de São Paulo*, Inácio Araújo (1994) expôs que a obra filmica tinha o sentido inequívoco de “fazer da modéstia e do baixo orçamento os suportes de um espetáculo ‘médio’. Médio, quer dizer “capaz de se comunicar com um público amplo e manter a dignidade”. Nesse caso, a manutenção do texto original era uma garantia:

Apesar da situação teatral, o filme se aguenta bem. Sai um pouco dos trilhos, perdendo ritmo e clima, quando entram alguns monólogos: a continuidade dramática e espacial se rompe nesses instantes. Entre virtudes e limitações, “Barrela” é um filme perfeitamente visível: seguro e sem batatadas, sem grandes pretensões e nenhum defeito imperdoável. Seu grande problema coincide com sua principal virtude. Foi concebido num tempo em que se procurava fixar um “cinema médio” brasileiro. Isso não existe mais: hoje, qualquer filme brasileiro é uma exceção que precisa criar seu público (Araújo, 1994, n.p).

Com a crise que se instalou no cinema brasileiro durante os anos de governo do então presidente Fernando Collor de Mello, *Barrela* ficou engavetado por quatro anos. Depois de algum tempo, com a mudança do panorama cultural no país, houve o aumento de investimentos; sucedeu a implantação de uma legislação que daria suporte ao desenvolvimento do cinema; e, sob a égide do governo federal exercido por Itamar Franco, o acervo da Embrafilme começou a ser revisto. Assim, o filme do diretor Marco Cury finalmente foi lançado pela RioFilme, no Rio de Janeiro e em São Paulo, no ano de 1994, com alteração do nome para *Barrela: Escola de crimes*. Situação semelhante de “engavetamento” ocorreu com outros filmes produzidos na mesma época — a exemplo dos longas *O corpo*, do diretor José Antônio Garcia, com gravação e exibição nos anos de 1991 e 1994, e o *Beijo*, de Walter Rogério, também situado nas mesmas datas, respectivamente (Freire, 2006, p. 371-376; Mendes, 2009, p. 442-444).

Contudo, esses filmes foram rejeitados pelo público, pois o cinema feito no país encontrava-se em outro estágio, e essas produções já se mostravam antiquadas. Os especialistas cinematográficos reconheciam o valor das mostras dessas obras, mesmo que tardiamente, logo, amenizaram as críticas relativas aos processos de feitura. O lançamento em vídeo foi uma opção encontrada para esses filmes, em particular, pois abrandou o impacto

negativo inicial, como no caso de *Barrela*, difundido pela empresa Sagres (Freire, op. cit., p. 371-380).

Com os investimentos nas produções cinematográficas brasileiras tendo se elevado, Plínio Marcos retornaria ao cinema em 1997, com uma nova adaptação de *Navalha na carne*. O filme do cineasta Neville D’Almeida ostenta características de superprodução, foi considerado o maior lançamento do ano, com distribuição superior a cem cópias. Todavia, o longa obteve baixa adesão do público e rechaço por grande parte da crítica especializada, que se baseou na ideia de que os “experimentalismos” de seus realizadores falharam na tentativa de garantir ao filme um aspecto realista, guiado por sequências surreais, marcadas por devaneios, sobretudo da protagonista Neusa Sueli, interpretada pela consagrada e polêmica estrela nacional Vera Fischer (Freire, 2006, p. 377-380; Mendes, 2009, p. 442-444).

O nome do dramaturgo seria novamente lembrado para o cinema poucos anos depois. Desde a década de 1990, suas peças vinham sendo encenadas frequentemente em São Paulo. As adaptações filmicas dessa época nem sempre foram bem-sucedidas, por outro lado, davam destaque merecido aos atores com a interpretação de personagens fortes, os quais inspiravam e desafiavam os diretores desses filmes. Em 2002, José Joffily dirigiu a segunda adaptação filmica da peça *Dois perdidos numa noite suja* e contou com a já antiga parceria de Paulo Halm, roteirista incumbido de transformar a história — a ser rodada no Brasil e em Nova Iorque, nos anos de 2001 e 2002 com o título de *2 perdidos numa noite suja* (Freire, op. cit., p. 380-383). A obra estava disponível para estreia nos cinemas do país em abril de 2003.

À época do lançamento, Vera Artaxo fez a observação de que Joffily havia cometido uma “traição”, pois, ao recriar o seu desfecho, tornou-o menos trágico, uma vez que deixou de ser fatal. Assim, na sua percepção, o diretor “suaviza a ideia da impossibilidade de uma saída individual”, latente no texto de Plínio, e “subtrai do personagem Tonho a curva dramática descrita por alguém que passa por uma transformação sem volta” (Arantes, 2003, n.d.).

Considerada uma produção de baixo custo, *2 perdidos numa noite suja* alcançou bom padrão técnico, recebeu elogios por parte da crítica quando exibido em mostras e festivais logo após sua finalização. Em abril de 2003, com distribuição pela RioFilme, a adaptação chegou às salas de cinema do Rio de Janeiro com nove cópias, sendo bem recepcionada pelo público. Ganhou alguns prêmios, como no Festival de Gramado, de 2002, os Kikitos de melhor montagem, a cargo de Eduardo Escorel, e melhor trilha sonora, por David Tygel. No Festival de Brasília, em 2002, levou o Troféu Candango nas categorias de melhor atriz, com Débora Falabella, melhor diretor, José Joffily, e melhor roteiro para Paulo Halm (Freire, op. cit., p. 380-382).

Querô (2006), última adaptação filmica de um texto pliniano, deriva do conto de título homônimo criado em 1976. O filme produzido pela Gullane Filmes foi lançado em setembro de 2007, com direção de Carlos Cortez, e teve bom acolhimento pelo público e cronistas cinematográficos. A maioria do elenco formou-se com não-atores, selecionados em oficinas desenvolvidas na Baixada Santista, um dos locais de filmagem. Cortez comentou que foi encorajado pelo cineasta Fernando Meirelles, diretor do premiado filme *Cidade de Deus* (2002), a lançar mão desse tipo de preparação dos atores (Freire, op. cit., p. 383-384).

O protagonista da trama, Maxwell Nascimento, de quinze anos, foi selecionado para o papel após participar de uma bateria de testes com alunos da rede estadual de ensino, em Santos. “Ele foi o único capaz do trânsito entre a agressividade e a docilidade”, atestou Cortez, diretor do longa-metragem. O jovem teve seu talento para interpretação reconhecido, ganhando os prêmios de melhor ator nos festivais de Brasília, Cuiabá e no Cine Ceará. Ainda no 39º Festival de Brasília do cinema brasileiro, *Querô* recebeu os prêmios de melhor roteiro, melhor direção de arte e melhor som (Arantes, 2006, n.d.).

Carlos Cortez comentou sobre sua expectativa final acerca do filme: “que ele lance um pouquinho mais de humanidade e solidariedade, com essa enorme quantidade de jovens abandonados no país”. E reforçou afirmando que “o cinema tem o papel, como toda arte, de cuidar da alma humana”. Os filmes adaptados de textos do Plínio, na década de 1990, e *Querô*, buscaram recriar suas histórias de modo a colocar em destaque questões e sentimentos universais, dessa forma, deixam em segundo plano o caráter de denúncia social típico das produções plinianas. Assim, torna-se compreensível que o tema do “abandono” esteja proeminente no longa *Querô*, em lugar de um debate que dispense ênfase a fatores socioeconômicos determinantes na trajetória do personagem principal. Nesse sentido, Cortez destacou: “eu sabia que estava tratando de um tema social. Não era preciso acentuá-lo” (Arantes, 2006, n.d.).

De acordo com o exposto, elenco a seguir os filmes derivados de textos do autor Plínio Marcos, em ordem cronológica de criação:

Tabela 1 – Filmes derivados de textos do autor Plínio Marcos.

<i>Navalha na carne</i>	1970
<i>Dois perdidos numa noite suja</i>	1971
<i>Nenê Bandalho</i>	1971

<i>A rainha diaba</i>	1974
<i>Barra pesada</i>	1977
<i>Barrela: escola de crimes</i>	1994
<i>Navalha na carne</i>	1997
<i>2 perdidos numa noite suja</i>	2003
<i>Querô</i>	2006

Em sequência, acrescento explanações que relacionam características e eventos do teatro e cinema brasileiro ao autor Plínio Marcos, como também são feitas considerações acerca do processo de adaptação filmica, haja vista o recorte de análise.

3. O TEATRO, O CINEMA E O AUTOR SANTISTA

O fato de o Brasil ter se tornado uma República no século XIX, convertendo-se oficialmente em ex-colônia de Portugal, não garantiu que o teatro alçasse voos mais ousados e assim se desenvolvesse rumo a uma fase realista, tal como ocorria com a literatura.

O Rio de Janeiro, capital do país nessa época, destacava-se como referência de arte e cultura ao final do século. O teatro realizado voltava-se, a rigor, aos temas para a diversão; os espetáculos teatrais primavam pela leveza e superficialidade, além de inspirarem-se na cultura francesa, com textos traduzidos, por vezes também oriundos de originais portugueses. Contudo, ainda nesse modelo teatral, que se pode chamar “digestivo”, atores e autores nacionais desabrochavam seus talentos, inserindo em seus trabalhos características brasileiras, atrativas ao público. Destacaram-se nessa época as comédias de França Júnior (1838-1890), que assim como Martins Pena (1815-1848), trabalhou o teatro de costumes da sociedade da época; e de Artur Azevedo (1855-1908) (Cacciaglia, 1986, p. 35-44; Peixoto, 2012, p. 65-91).

A partir de 1930, ocorre o desgaste e declínio da comédia de costumes, junto a isso, os dramas de gênero histórico retornaram aos palcos, havia algum espaço também para discussões políticas e abordagens relativas às consequências da luta de classes. Ao voltar um pouco no tempo, é importante ressaltar que a Semana de Arte Moderna (1922) não se direcionou ao teatro. Como não teve repercussão sobre ele, deixou de impactá-lo. Assim, o modernismo foi de fato sentido em nossa manifestação teatral quase duas décadas depois.

Apesar desse panorama, surgiram no cenário artístico nacional dramaturgos que ousaram na constituição da estrutura de seus textos no que tange à criatividade, a exemplo de Oswald de Andrade, com *O rei da vela* (1933), *O homem e o cavalo* (1934), *A morta* (1937) (Cacciaglia, op. cit., p. 107-121; Peixoto, 2012, p. 83-91). Nesse sentido, Mario Cacciaglia, expõe que:

o teatro é também uma indústria e o público não estava maduro para aceitar algo além dos habituais e comprovados esquemas. Assim, as tentativas surrealistas de vanguarda estética e política, vagamente brechtianas e antecipadas com relação a Ionesco (pela primeira vez, o tema da luta de classes), de Oswald de Andrade (1890-1954), permaneceram na gaveta como *O homem e o cavalo* (1934, proibida pela polícia) e *A morta* (1937), ou foram apresentadas muitos anos após a morte do autor, como *O rei da vela* (1937), encenada somente em 1967 (Cacciaglia, op. cit., p. 99).

Sublinho que, a fundação do Partido Comunista Brasileiro ocorreu em 1922, mas os fundamentos do marxismo intensificaram-se na dramaturgia e nas encenações brasileiras somente anos mais tarde – tornaram-se frequentes as críticas ao capitalismo, à divisão de classes com as suas desigualdades. No seguimento de seu curso, o teatro apresenta fases profusas em inovações com o surgimento de grandes nomes, como: o Teatro de Brinquedo, de Álvaro Moreyra, que estreou em 1927 e encerrou suas atividades em 1948. Destaco a peça *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, com estreia em 1932, oriundo desse teatro, lançou a proposta de incluir na dramaturgia preocupações sociais. Outra personalidade é o príncipe líder teatral Carlos Magno (1906-1980), idealizador do Teatro do Estudante. Em 1938, Magno, com a participação de Renato Viana e Villa-Lobos, tinha por foco revelar grupos teatrais amadores, por meio de um trabalho em grupo que pudesse gerar uma nova estética, com uma perspectiva mais cultural, capaz de transformações na realização da cena e construção teatral. Durante a ditadura proveniente do Estado Novo, no governo de Getúlio Vargas (1937-1945), o campo das artes recebeu diversas sanções e houve tentativas de silenciar o teatro. Entretanto, tais investidas não se fizeram suficientes, os espetáculos intensificavam as críticas à política, especialmente no teatro de revista — gênero surgido na França na segunda metade do século XVII, tornando-se popular mundo afora no século XX (Cacciaglia, op. cit., p. 107-121; Oliveira, 2004, p. 41-138; Peixoto, op. cit., p. 83-91).

A partir de 1938, é organizado no Rio de Janeiro o grupo teatral Os Comediantes, conduzido por Brutus Pereira, Luiza Barreto Leite e Santa Rosa, que tinha como objetivo principal aprimorar o teatro que vinha sendo feito até então, por vezes dando prolongamento a boas experiências levadas aos tabladados de outrora. O espetáculo de estreia foi *A verdade de cada um* (“Cosi à, se vi pare”), do dramaturgo italiano Luigi Pirandello, sob a direção de

Adacto Filho, em 1940, com apresentação no Teatro Ginástico logrou notório sucesso (Oliveira, op. cit., p. 41-138; Peixoto, op. cit., p. 83-91).

Em São Paulo, com propostas semelhantes de inovação e preparação da nova geração que conduzirá o teatro brasileiro, despontam o Grupo Teatro Experimental, de Alfredo Mesquita, e o Grupo Universitário de Teatro, de Décio de Almeida Prado. Porém, foi o grupo Os Comediantes que definitivamente estabeleceu padrões cênicos mais avançados para aquela época e que se tornaria um marco na evolução da maneira de se fazer a montagem, a representação e de se encarar o teatro como arte. O espetáculo decisivo nesses quesitos foi *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, levado ao palco em 27 de dezembro de 1943, com montagem do diretor polonês Zbigniew Ziembinski, refugiado no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial. Profundo conhecedor das técnicas teatrais, introduziu para o público o modelo estrangeiro de se fazer espetáculo, com suas correntes estéticas, que já estavam em voga na Europa desde o início do século, tendo por resultado a instauração de novos padrões cênicos jamais vistos até essa data (Oliveira, op. cit., p. 41-138; Peixoto, op. cit., p. 83-91). Ziembinski “revelou o simbolismo, o expressionismo, os cenários sintéticos, a importância do som e da luz, os ritmos da dança e da mímica, as últimas inovações dos teatros alemão e russo, o teatro totalmente naturalista” (Cacciaglia, op. cit., p.107).

A figura de Nelson Rodrigues alcançou maior notoriedade com essa montagem de *Vestido de noiva*. Seu teatro agressivo, provocador, eficaz na sondagem dos labirintos da consciência, por meio do uso de linguagem incisiva, coloquial, extravagante sem deixar de ser leve; chamou a atenção do grande público. A obra do dramaturgo, romancista e vigoroso cronista, reconhecido por muitos como o “gênio do teatro”, o “maior da história do nosso país”, também aparece marcada por suas tragédias pessoais. No ano de 1929, Rodrigues presenciou o assassinato de seu irmão Roberto, cometido por uma mulher que, sentindo-se ofendida com uma reportagem publicada no jornal *A Crítica*, de propriedade de seu pai, Mário Rodrigues, acabou ceifando a vida do jovem, alvejando-o com uma arma de fogo. Alguns meses depois desse trágico fato, Mário, profundamente abalado, também morreria (Cacciaglia, op. cit., p.107-110; Callari, 2012, p. 4-6).

Em 1941, Recife vivencia um brilhante marco no campo teatral com o surgimento de um movimento de formação amadora e regional que permitiu o florescer de um teatro regionalista vinculado ao Teatro de Amadores de Pernambuco, batizado por Pascoal Carlos Magno de “Teatro do Nordeste”. Estão entre seus principais expoentes: Waldemar de Oliveira (1900-1977) e Ariano Suassuna (1927-2014), autor da célebre peça *O Auto da compadecida*

(1955), encenada pela primeira vez no ano seguinte, em Recife, enquanto no Rio de Janeiro, estreou em 1957 (Cacciaglia, op. cit., p.117; Oliveira, op. cit., p. 109-123).

Outra fase de importante estímulo ao desenvolvimento da arte cênica no país consistiu na criação do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC, na rua Major Diogo, em São Paulo, no final de 1948, e perdurou até 1958, ano em que o Teatro de Arena apresenta o grande sucesso *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, tendo a peça permanecido em cartaz por sete meses. O TBC foi produzido para a classe mais privilegiada, com o uso de técnicas e textos importados nas suas produções teatrais, preocupações com a dramaturgia brasileira foram deixadas de lado. As reações nacionalistas surgiram pouco tempo depois em outros espaços, associando-se a questões políticas e sociais pulsantes naquele momento histórico, após o fim da ditadura de Vargas, vale assinalar (Cacciaglia, op. cit., p.107-121; Oliveira, 2004, p. 67-94).

Na década de 1950, nascido da euforia pós-Segunda Guerra que avançava pelo país, o propício clima de revolucionárias atividades artístico-culturais em solo brasileiro, calcado em investimentos modernizantes e de industrialização, favoreceu a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. A influente produtora e distribuidora de filmes icônicos, em produtividade de 1949 a 1954, pela qualidade técnica e atuações do elenco, produziu obras que marcaram época no cinema nacional, como: *Caiçara* (1950), do diretor Adolfo Celi, *Sinhá Moça* (1953), com direção de Tom Payne, e *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto (Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 2022, n. p.).

Cumprido ressaltar que o Teatro de Arena começou suas atividades em 1951 e deslanchou em definitivo na cena artística de São Paulo a partir de 1955. Renovação e nacionalização foram palavras de ordem nas ações do grupo, que expressou preocupações quanto à realidade da nação brasileira com seus dilemas sociopolíticos e humanos. Essas novidades apresentaram ao público uma dramaturgia brasileira com processo de montagem e modo de atuar típicos de nossa terra. Tanto o Teatro de Arena quanto o Oficina foram aguerridos na resistência ao tenebroso período de vigência da ditadura militar. Enquanto foi possível, as montagens das peças faziam abordagens políticas focadas em promover o senso crítico da plateia, conclamando-a a pensar e a ter posições ativas perante o espetáculo e a vida (Oliveira, op. cit., p. 99-129; Peixoto, op. cit., p. 83-88). Nem por isso ambos os grupos deixaram de sofrer os abusos impostos pelo regime absolutista vigente, incluindo perseguições, confinamento e exílio de alguns de seus representantes. Conforme Peixoto:

ambos os grupos defendem os mesmos ideais, mas diferem na maneira de tratá-los: inclusive, enquanto o Arena desenvolve essencialmente o trabalho de dramaturgia, o Oficina volta-se primordialmente para o trabalho de encenação. Ambos cessaram atividades quase ao mesmo tempo, em consequência da repressão policial, depois de terem conseguido manter, entre 1964 e 1968, uma firme resistência. O Arena para em 1971, após a prisão de Augusto Boal, que acaba se exilando. O Oficina também tem José Celso Martinez Corrêa preso e em seguida exilado (Peixoto, op. cit., p. 88).

Considerando o exposto ao decorrer da pesquisa, sabemos que o AI- 5 dificultou sobremaneira a existência e a evolução do universo artístico-cultural brasileiro. Com a sua promulgação, os movimentos que surgiam no intento de se mostrar as raízes de nossa gente, as adversidades enfrentadas, as contradições e barbáries do sistema político-militar vigente, expressavam um corajoso e árduo trabalho de resistência cultural que se esmerava na criatividade, com a intenção também de se escapar de cortes ou veto integral no texto.

Durante uma das prisões de Plínio Marcos, inclusive algemado e levado para o DOI-CODI para interrogatório, episódio que já citei no capítulo um, o dramaturgo estava no auge de seu papel como o mecânico Vitório, na telenovela *Beto Rockfeller*. Em uma entrevista relatou o tocante fato:

aí veio o AI-5. Quando veio o Ato 5, eles deram um tempo, aquela pressão, pressão, pressão, pra ver se eu me mandava, eu não me mandava. Aí prenderam. Me prenderam e fui ser interrogado.

[M]e pegaram em casa. Eu vi eles me procurando na Tupi, fui pra casa avisar o meu pessoal que eu ia dançar. Tava lá, chegou um tenente com dois jipes, todos armados, com metralhadora, o caraco. Abri a porta. ‘Viemos te buscar, sentimos muito’. Eu disse: ‘Não acredito, mas pode meter as argolas.’ Meteu as argolas e fomos. Fui algemado pro DOI-CODI, na rua Tutoia.

Fiquei lá uma semana, e a Tupi fez muita força pra eu sair, porque eu estava no auge, na novela *Beto Rockfeller*, onde eu fazia um sucesso terrível. E eu não era otário. Fazia na novela o papel de um mecânico chamado Vitório. E só gravava um capítulo por dia. Se eu não fosse, não tinha gravação. Então eles propunham: ‘então você vai lá, grava e volta’. Eu disse: ‘Não, se eu vou, eu fujo’, essas coisas (Marcos, 1997, p. 39).

Plínio costumava imprimir algum humor e descontração nas palavras ao contar suas narrativas sobre fatos dessa natureza. De alguma maneira, tal postura amenizava os eventos, tornando-os talvez mais leves do que deveriam ser. O perigo era iminente durante o regime de exceção no Brasil, sobretudo aos civis que insistiam em fazer ecoar as suas vozes descontentes.

Como temos visto, Plínio lançou sua voz contestadora, desobediente à imposição do silêncio, apesar dos riscos e ataques diretos que recebia dos censores. Muitas de suas obras ilustram essa condição, como *Barrela* (1958), *Navalha na carne* (1966) e *O Abajur Lilás* (1969). Nessa mesma linha de confronto e insubmissão à censura, cabe recordar as peças de

Guarnieri, *Um grito parado no ar* (1973) e *Ponto de partida* (1975), de estilo musical, cujas encenações, apesar das dificuldades, foram liberadas pela censura (Guarnieri, 2001, p. 191-279).

Muitas vezes, as iniciativas culturais, tidas como ousadas para o contexto da época, foram tecidas, obrigatoriamente, com o emprego de metáfora, de elipses, do jogo de palavras, das mensagens codificadas, tudo isso no afã de poderem estar o mais rápido possível disponíveis ao público e, para tanto, necessitavam de liberação dos censores. Guarnieri, em entrevista concedida a Flávio Rangel (1934-1988), opinou sobre como o teatro brasileiro e ele próprio moldaram-se e resistiram aos cerceamentos impostos pela ditadura militar. Da fala do autor, deduz-se que os escritores têm o direito de se valerem de artifícios linguísticos na construção da linguagem de seus trabalhos. Em paralelo a isso, ele destacou como negativo o ajustamento forjado a que todos eles eram obrigados a realizar nas obras, uma conduta que impedia a reflexão e o engajamento dos espetáculos em questões que importavam à sociedade, àquele período histórico, as décadas de 1960 e 1970:

É o que eu tenho chamado de Teatro de Ocasão. Quer dizer, um teatro que eu não faria se não fossem as contingências. Que não corresponde, exatamente, ao que eu, como artista, estaria fazendo. Agora, como artista, eu também verifico minha realidade, e sei até quando, até onde e como, a gente pode dizer e fazer as coisas. O que a gente não deve é parar. Isso a gente não pode admitir. Mesmo falando por metáfora. Mesmo deixando o grito parar no ar, eu acho que a gente tem de ir até aonde não nos matem (Guarnieri *apud* Silva, 2021, n.p.).

Plínio, por seu lado, adquiriu promissora experiência com os trabalhos informais que desenvolveu tanto no CPC, o Centro Popular de Cultura da UNE, extinto com o advento da ditadura militar em 1964, como no Teatro de Arena. Segundo Rafael Freire (2011, p. 20-39), essas fases laborais representaram “efetivamente uma significativa influência em seus textos, especialmente aqueles escritos entre 1962 e 1964, como a segunda versão de *Os fantoches*, além de *Enquanto os navios atracam* e *Nossa gente, nossa música*”. Recordo, ainda, que *Barrela* teve uma única apresentação oficial, em 1959, no palco do Centro Português de Santos, por conta da censura de caráter moralista-conservador no governo denominado “democrático” de Juscelino Kubitschek.

É importante frisar que Plínio foi impedido de apresentar e desenvolver a força de sua arte, ainda que com dificuldade ou de forma parcial, como fizeram vários de seus contemporâneos, a exemplo de Guarnieri, José Celso Martinez Corrêa, Dias Gomes, Augusto Boal (Peixoto, op. cit., p. 15-89). Esse percurso que o teatro brasileiro forçosamente trilhou me faz indagar se nossa arte teatral se teria desenhado de forma distinta, caso *Barrela* e tantos

outros trabalhos e autores não tivessem sido cerceados e banidos de cena. Minha resposta pende para um sim, ainda que sem provas cabais. Assim, em qualquer tempo, é pertinente a reflexão acerca da assertiva lançada por Peixoto: “[A] cultura teatral latino-americana é feita entre golpes de Estado e parciais vitórias das forças democráticas e populares” (Peixoto, op. cit., p. 83).

O cinema aproximou-se do teatro desde quando começou a se desenvolver em 1895 pelas mãos dos irmãos Auguste e Louis Lumière, ao apresentarem breves imagens em movimento por meio do cinematógrafo que criaram, assim inventaram o cinema. No início do século XX, o fazer cinematográfico buscou inspiração no teatro para criar os filmes, uma iniciativa compreensível, no aspecto de que se trata de uma arte recente que procura trilhar o seu próprio caminho, tendo por eixo outra arte mais estabelecida, como também conhecimentos e experiências que a antecedem. Para a filmagem acontecer, a câmera, mantendo-se estática, captava todo o cenário ou o máximo possível dele, enquanto a ação se passava, em semelhança ao desenrolar de uma peça teatral apesar de os filmes serem mais curtos. Era, portanto, um procedimento incomparável ao formato cinematográfico atual, com todos os seus recursos cênicos, tecnologias e aperfeiçoamentos que experimenta com frequência (Araújo, 1995, p. 7-15; Bernardet, 2006, p. 11-17).

É fundamental ter em vista que o cinema se mostra como “meio de representação” ou “arte-meio”, isso porque está imbuído da capacidade de recriar a realidade com imagem, movimento, cores e sons. Sendo impossível transpor o real em sua globalidade para a tela, apresenta com fidelidade aspectos do mundo concreto em que vivemos. Essa aparente realidade construída com diversas técnicas e artifícios, inevitavelmente, suscita no espectador o sentimento de contemplação do mundo real através da tela, que, como sabemos, pode ser bastante sedutora. Betton (1983, p. 9) reflete que esse realismo apreendido pela percepção engloba “a vida cotidiana com sua beleza, mas também com o que ele tem de feio e vulgar”. Desse modo, o público tem a chance de observar novidades nessa abordagem de uma realidade recriada pelos realizadores do filme e, ainda, de ampliar seus conhecimentos e formas de perceber e interpretar as sociedades contemporâneas (Betton, 1983, p. 3-28; Metz, 1972, p. 15-28). É preciso dizer que o cinema sempre desfrutou de tais prerrogativas, como no século XIX, em que o filme ainda era preto e branco, mudo e breve, em geral, com menos de vinte minutos. A recriação da realidade estava lá e, com o passar do tempo, se aperfeiçoava e mostrava sua evolução e ganhos em comparação com o grau de representação do real em filmagens anteriores:

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real [...] o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo (Vanoye; Goliot-Leté, 2012, p. 52).

Uma obra filmica tenta agir sobre o outro, provocar-lhe interesse. Todo o investimento feito na produção carrega em si anseios, como a capacidade de informar e sensibilizar os indivíduos. Um filme possui suas peculiaridades, o que exige olhares ecléticos para o seu estudo, isso porque o mundo sistematizado na obra dará voz a um conjunto diverso de elementos sociais e sistemas culturais vários. De acordo com Metz (2006), “[é] uma configuração que resulta de diversas escolhas, assim como de uma certa combinação entre os elementos escolhidos”. O objeto filmico “não é cinema de ponta a ponta, e o que traz em si de não cinematográfico (seu fundo político, por exemplo, ou o delineamento de seus personagens) é tão importante quanto o resto, quando se trata de definir suas singularidades”, diferenciando-o de todos os outros filmes (Metz, 2006, p. 71-75).

O cinema constitui-se por incontáveis aspectos e elementos heterogêneos, por meio das técnicas empregadas — relativas à imagem, luz, som, do maquinário, do modo como se estrutura a narrativa, entre outros. E como todo campo cultural, também é um terreno de exposição de ideias, de ideologias, de posturas conflitantes, por vezes sutis, como também de embate, de confrontos, de luta, de memórias. Por manter nexos com esse contexto, me reporto à formulação de Bakhtin, de que: “[T]odo ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre” (Bakhtin, 2010a, p. 29).

Outras expressões artísticas, que obviamente vão ser moldadas ou transformadas segundo suas potencialidades, integram o cinema. O filme pode citar outras artes presentes em nosso meio como intertextos em seu interior; seja um livro, uma pintura, uma canção; um procedimento que promove diálogos. E, como outras manifestações artísticas, tem evoluído com o tempo, isto é, acompanha as mudanças do mundo.

A criação da película também se dá por meio de duradouras trocas ou diálogos entre os realizadores e o espectador cinematográfico, em qualquer época. Esse indivíduo que assiste, é importante sublinhar, não permanece passivo. O ato de recepção que realiza implica considerar diferentes questões, como a interpretação, o juízo de valor, que terá condições de fazer depois de assimilar o filme. Nesse jogo interacional, público-filme, que pode também suceder em silêncio, tem amparo em suas vivências, conhecimentos prévios, ambições,

convicções, sentimentos. Norteia também essa reflexão o seguinte dizer de Bakhtin: “[O] discurso do autor representa e enquadra o discurso de outrem, cria uma perspectiva para ele, distribui suas sombras e suas luzes, cria uma situação e todas as condições para sua ressonância, enfim, penetra nele de dentro [...], cria para ele um fundo dialógico” (Bakhtin, op. cit., p. 156).

As versões filmicas que analiso, adaptadas de textos de Plínio, foram produzidas em diferentes décadas, tiveram influências de um contexto específico, próprio de seu tempo de produção, como a censura e as diretrizes que o cinema costumava acompanhar em sintonia tanto com os recursos e técnicas de feitura, geralmente com vistas a custos mais baixos, quanto com as ideias em voga. Cada diretor buscou, a seu modo, lidar com questões desse tipo, pois objetivavam uma bilheteria, no mínimo, satisfatória — indicativo de boa receptividade do público. Nem toda essas adaptações das quais trato, as quais estão inseridas na categoria de “ficção”, alcançaram o sucesso comercial e, ainda, apresentam características diversificadas que inviabilizam impor-lhes uma definição única, estanque, como dizer que se filiam apenas ao movimento do Cinema Marginal ou ao gênero policial.

3.1 Considerações acerca da adaptação filmica

O debate acerca do processo de “adaptação filmica” vem ocorrendo de longa data e faz referência à obra filmica que dispensa o suporte de um roteiro original, em prol do amparo de alguma obra que passa a ser sua base. Nesse contexto, Randal Johnson (1982) desenvolve em seu livro relações entre literatura, em especial o romance, e o cinema. O autor cita duas obras com seus respectivos autores, referências em inglês sobre esse tema: *Novel into Films* (1957), de George Bluestone, e *Literature and Film* (1969), de Robert Richardson. Sobre os diversos apontamentos que lançaram, me interessa realçar que ambos retratam a “dificuldade” ou até mesmo a “impossibilidade” de transpor a mesma mensagem da obra-fonte para outro dispositivo de significação: o cinema. Bluestone expôs que “o processo metamórfico que transforma peças de ficção em novas entidades artísticas” implica considerar o fato de que “mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio linguístico e se passa para o visual” (Johnson, 1982, p. 5-11). Assim, o conteúdo de uma obra, transposto para outro tipo de linguagem, mostra a sua “substância” com as devidas alterações, isso porque o

processo de criação que rege o conteúdo se baseia no texto original, o que equivale dizer que há um aproveitamento em alguma medida para se realizar a adaptação.

Para Umberto Eco (2007, p. 16), a adaptação é um “processo de negociação”, assim como a tradução, no qual pode ocorrer renúncia de algo para se obter algum ganho — e na conclusão do projeto, deveria prevalecer nos envolvidos o sentimento de satisfação, uma vez que “negociar” pressupõe uma postura crítica perante a obra-fonte, com prováveis perdas e ganhos, que estabelecerá com o produto final códigos particulares de interação com o espectador.

Randal Johnson (2003), a partir da ideia de que as múltiplas interações entre literatura e cinema expressam um processo cultural complexo, caracterizado pela intertextualidade, questiona a relevância do aspecto “fidelidade” que a adaptação cinematográfica manteria em relação à obra literária:

A insistência na ‘fidelidade’ — que deriva das expectativas que o espectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original — é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios são inseridos (Johnson, 2003, p. 42).

O autor propõe outras abordagens no tratamento da questão, sem perder de vista a concepção de que mesmo estando a literatura e o cinema em meio de produção cultural diferentes, relacionam-se em maior ou menor grau:

Quando um cineasta faz um filme, está respondendo, consciente ou inconscientemente, a questões levantadas ou possibilitadas pelo próprio campo, em primeiro lugar, e pela sociedade ou outros campos, em segundo lugar. [...] Uma obra artística, seja ela romance, conto, poema, filme, escultura ou pintura, tem de ser julgada em relação aos valores do campo no qual se insere, e não em relação aos valores de outro campo (Johnson, 2003, p. 44).

Os estudiosos arrolados desconsideram o conceito de fidelidade como único princípio metodológico para a compreensão do filme, pois a mudança de um sistema a outro implica inevitáveis mudanças, como os significados expressos na obra a partir do conteúdo observado por meio de suas imagens e sons. Já a obra cultural que é vista somente pelo ângulo da palavra escrita, por ser outra linguagem, funciona com seus próprios códigos, tem suas significações particulares e distintos conteúdos latentes e explícitos, sendo que, ademais, promove novo posicionamento no público consumidor deste produto.

Robert Stam (2013, p. 9-23) sugere o termo “tradução” para tratar da adaptação fílmica. O renomado pesquisador norte-americano nega ser um teórico do cinema, apesar de se dedicar ao estudo de conceitos e teorias ligadas ao campo cinematográfico. Stam não se considera um bakhtiniano, mas lança mão de noções formuladas por Bakhtin e seu Círculo, como dialogismo e polifonia, em estudos que não chegam a ser longos, exaustivos “para melhor demonstrar as limitações e potencialidades de outras matrizes teóricas”. E no seu modo de pensar, a relação entre literatura e cinema será mais fértil no tocante à adaptação se executada como uma forma de dialogismo intertextual.

O termo intertextualidade foi apresentado por Julia Kristeva, na década de 1960, e reforça a ideia de Bakhtin presente desde os seus primeiros escritos, de que; o texto ou o discurso de uma expressão artística é uma construção híbrida, as palavras do autor unem-se a outras pré-existentes de autorias e épocas distintas.

Stam (2006, p. 21-23) compreende o cinema como um veículo de massa, o qual se vale com vigor da intertextualidade, no que diz respeito à composição heterogênea que engendra uma adaptação, e a uma suposta originalidade do texto literário:

[...] a adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetões, uma construção ‘híbrida’, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema ‘misturado’ ou ‘impuro’. A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a ‘originalidade’ na literatura é desvalorizada, a ‘ofensa’ de ‘trair’ essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação ‘infidel’, é muito menos grave (Stam, 2006, p. 23).

Assim, para o mesmo autor, a fidelidade é um ponto irrisório à adaptação. O texto literário que serviu de base para a construção fílmica, a literatura em si, está em patamar equivalente ao cinema, isto é, inexistente supremacia de um sobre o outro:

A linguagem tradicional da crítica à adaptação fílmica de romances [...] muitas vezes tem sido extremamente discriminatória, disseminando a ideia de que o cinema vem prestando um desserviço à literatura. Termos como ‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘vulgarização’, ‘adulteração’ e ‘profanação’ proliferam e veiculam sua própria carga de opróbrio (Stam, 2008, p. 20).

As palavras escritas, transplantadas ao meio cinematográfico, adquirem outros significados e simbologias. A combinação de sons e imagens, inerentes a esse campo cultural, possibilitam ao espectador experiências capazes de aguçar-lhe mais os sentidos. O cinema pode moldar novos mundos, baseado no estado da narrativa expresso no texto original, segundo os interesses pessoais, as condições históricas e conjunturais de seus realizadores.

Como esta pesquisa se ampara em teses de Bakhtin, trato a questão como construções, relações ou trocas dialógicas e, em seu desenvolvimento, analiso os filmes adaptados como produtos culturais que em alguma escala mantêm relações dialógicas com os textos que os inspiraram.

Acredito que o trabalho com as teses selecionadas de Bakhtin nesta pesquisa também é colaborativo, no sentido de exceder a noção de fidelidade. Conduzir as análises tendo por eixo concepções dialógicas é uma maneira de superar preconceitos e juízos de valor que, inclusive, podem ter se disseminado no decorrer da história. Nesse procedimento, é indicado e salutar o cruzamento de diferentes teorias, formas de pensamento, que terminam por facilitar questões como o conhecimento de múltiplos conteúdos, independente do prestígio ou reconhecimento que a sociedade lhes outorga. A apresentação e debate de pontos de vista vários, se constroem como contribuições imprescindíveis a uma análise mais fecunda.

Sendo o cinema uma arte recente, que evolui com os novos tempos que vão surgindo, continua a se apropriar e a dar novos significados a áreas culturais várias, como outras mídias e gêneros textuais. É oportuno dizer que há muitos termos e conceitos disponíveis que podem ser empregados em lugar do vocábulo “adaptação”, sendo alguns: tradução, transmutação, significação, leitura, dialogização, recriação, entre outros. Robert Stam explica que:

[...] as palavras com o prefixo ‘trans’ enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo ‘re’ enfatizam a função recombinante da adaptação. Cada termo joga luz sobre uma faceta diferente da adaptação. O termo para adaptação enquanto ‘leitura’ da fonte do romance, sugere que assim como qualquer texto pode gerar uma infinidade de leituras, [...] que serão inevitavelmente parciais, pessoais, conjunturais, com interesses específicos. A metáfora da tradução, similarmente, sugere um esforço íntegro de transposição intersemiótica, com as inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução (Stam, 2006, p. 19-28).

Face ao exposto, adaptar transpõe, e muito, a decisão de selecionar o que será aproveitado ou não, pois como se trata de uma outra mídia, o cinema, a narrativa será moldada em função das técnicas e recursos que o veículo cinematográfico disponibiliza e que lhe são inerentes. Assim, a obra filmica terá seu próprio acabamento e estética. A transposição do texto verbal para a linguagem verbo-visual do cinema, não só fará surgir um novo conteúdo, como também exigirá nova compreensão — para tanto, está dispensada a discussão do conceito de fidelidade nesse processo.

No livro *Literatura, cinema e televisão*, composto por cinco ensaios de autores diferentes, Ismail Xavier (2003, p. 61-87) ressalta que, nas últimas décadas, passou-se a privilegiar a ideia do “diálogo” para se pensar a criação filmica, a despeito de ser uma

adaptação. E, nesse caso, a discussão acerca do filme tende a se concentrar na interpretação que o cineasta faz do texto-base, e em que grau há aproximação ou distanciamento entre essas obras. O autor espera “que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro”.

É interessante o posicionamento de Freire (2006, p. 19), o qual incorporo à minha visão, ao sintetizar que “devemos estar menos preocupados com hierarquias ou fidelidade, e sim com as diferenças (e o que elas significam), sempre apoiados por uma história contextual e intertextual”. E, amparado em Johnson (1982, p. 34-35), como o próprio pesquisador declara, ressalta também a necessidade do “conhecimento das diferenças entre os meios, assim como das circunstâncias sócio-históricas concretas de produção e de consumo, e da ideologia que se atribui ao escritor ou cineasta”.

3.2 A tríade: cinema, teatro e literatura

Nos filmes sob análise, observo elementos e características que, certamente, remontam a uma tradição do cinema nacional, assim, estabelecem relações com títulos anteriores lançados no país. Vale reforçar, além do mais, as relações intrínsecas mantidas com a situação política e econômica do país quando da realização das obras filmicas, as escolhas dos realizadores, as interações propostas com o público, de forma explícita ou não.

Cada filme resgata elementos em comum com outras produções filmicas e se compõe também de suas próprias diretrizes, isto é, os realizadores decidem que tipo de obra almejam, com quais peculiaridades e “leis” específicas. Mesmo sendo o filme uma obra única, pois assim o é qualquer obra de arte, com a apresentação de um trabalho inédito na forma de contar e mostrar sua história por meio de imagem e som, podemos observar semelhanças com outros longas-metragens que seguiram um estilo análogo ou retrataram os mesmos problemas, dilemas políticos, sociais, questões históricas, entre outros elementos.

O cinema é uma arte que reúne diversos componentes, sejam técnicas próprias de criação, recursos tecnológicos, conhecimentos de outros campos artísticos e saberes. O teatro, a literatura e a pintura, que vieram antes, fizeram parte do surgimento e desenvolvimento cinematográfico. Para Vanoye e Goliot-Lété, o filme é um produto cultural que se situa em um contexto sócio-histórico, e o cinema tem autonomia relativa como arte, “(com relação a outros

produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes)” (Vanoye e Goliot-Lété, op. cit., p. 51).

As artes, de maneira geral, e aqui destaco o cinema, o teatro e a literatura, expressam manifestações relacionadas à existência do homem. Em suas produções, cada qual com os mecanismos de suas linguagens, tocam e encenam tanto situações que o indivíduo pode experimentar em sua vida quotidiana, como também podem exprimir sentimentos vários intrínsecos ao interior e fluir da consciência. Essas produções se remetem direta ou indiretamente ao mundo concreto e sensível no qual se inscrevem.

Nesta pesquisa, também analiso filmes inspirados em peças teatrais. Ambas as linguagens, a teatral e a cinematográfica, possuem marcantes diferenças e também equivalências. Um texto teatral sempre será representado de diferentes maneiras, assim como uma adaptação para o cinema pode aproveitá-lo de infinitas formas.

É o que vem ocorrendo, por exemplo, nos últimos anos com montagens das peças de Plínio, conforme mencionei. Os diretores recriam o texto original e o levam ao palco a seu modo. As demandas do tempo presente dessas produções também norteiam esses espetáculos, que se configuram como um tipo de adaptação. A princípio, o espetáculo teatral é uma criação única “que desaparece com seu público”, a possibilidade de reprodução existe somente por intermédio de algum recurso, sejam fotos, relatos memorialísticos, gravação em audiovisual. O filme terá o mesmo formato em qualquer tempo, “não é perecível em si”, a despeito da possibilidade de passar por refilmagem, avaliação do heterogêneo público de épocas distintas, e assim estar sujeito “às transformações e às mudanças reversíveis ou não da moda e do gosto” (Betton, op. cit., p. 115).

Com isso, são pertinentes os apontamentos de Freire (2006) acerca do fato de que há mais complexidade na relação entre teatro e cinema, além de ser um tema menos investigado, em cotejo com o tema da adaptação cinematográfica. O estudioso ressalta que ambos “são meios de expressões considerados ‘presentacionais’ (ocorrem num espaço de tempo determinado) e não ‘representacionais’ (como a literatura ou a pintura), e os dois possuem a capacidade de fazer uso tanto do som (música, ruídos e diálogos) quanto de imagens ou textos”. Pela comparação antes exposta entre “teatro” e “cinema”, o primeiro se confirma mais “presentacional”. Certamente, o teatro exerce um trabalho psíquico aprazível com o seu espectador, que deve focalizar e enquadrar as cenas; ao contrário do cinema, que apresenta as imagens já construídas. Tal percepção oscila no jogo estabelecido pelo espetáculo no presente,

mas que evoca o passado e também transita do real ao representado, cujo objetivo maior é existir em toda a sua plenitude no momento de seu acontecimento (Freire, op. cit., p. 15-22).

Outro ponto importante que o autor levanta é o questionamento sobre como o cinema, ao adaptar uma peça, opta com exclusividade pelo texto dramático ou é inelutável a influência das diversas montagens que o texto-fonte recebeu, sendo que essa é a maneira pela qual o grande público, em geral, tende a conhecer uma peça. Assim, fatores como o reconhecimento e prestígio do texto adaptado às telas, bem como de seu autor; a repercussão positiva de uma ou várias encenações desse texto; a desenvoltura dos atores nesses contextos, devem ser considerados e observados nesse tipo de produção fílmica (Freire, op. cit., p. 15-22).

O homem é um ser social e político por natureza que, ao absorver o conteúdo de um produto cultural, seja uma obra literária, filme, espetáculo de teatro, pode receber influências relacionadas a qualquer âmbito da vida, de forma a interferir na sua maneira de pensar e agir. Essa simbiose entre “o mundo da cultura” e o “mundo da vida” expressa a dimensão ativa do pensamento, à qual Bakhtin denominou de “responsividade” ou “ato responsável”. Em relação aos filmes, o espectador tem uma postura participativa com a obra que supera a mera exposição de imagens e sons, como quando tem uma identificação a tal ponto de se imaginar dentro da tela. Completando os significados que a feitura oculta em seu processo de montagem, o público que assiste ao filme tem memórias acumuladas e capacidade para usar a imaginação no preenchimento de significados que lhe façam sentido (Bakhtin, 2011, p. 270-276; Bakhtin, 2020, p. 9-33).

Diversas adaptações cinematográficas, oriundas de fontes literárias diversificadas, foram produzidas ao longo da existência de nosso cinema nacional. Nelson Rodrigues é um grande exemplo a ser lembrado, por se tratar do autor mais adaptado para o cinema brasileiro, além de ter extensa gama de suas obras adequadas para a televisão (Callari, 2012, p. 3-31), sendo que os dois filmes mais pesquisados têm sido: *Toda nudez será castigada*, de 1972 e *O casamento*, rodado em 1975. Os dois tiveram direção de Arnaldo Jabor:

A riqueza que Nelson Rodrigues ofereceu ao cinema e à televisão nacional é incomensurável. Suas obras influenciaram tanto grandes clássicos em ambas as linguagens quanto gerações de atores e diretores, bem como foram alvo de polêmicas, críticas e censuras, mas encantaram multidões durante décadas. O próprio dramaturgo envolveu-se várias vezes com as duas mídias, escrevendo diálogos, roteiros originais, trabalhando como produtor e até atuando (Callari, op. cit., p. 37).

Alguns diretores que conduziram adaptações dos trabalhos de Nelson Rodrigues também se ocuparam dos filmes baseados em textos de Plínio Marcos. Neville D’Almeida,

por exemplo, dirigiu e adaptou o conto de Nelson, *A Dama do loteação*, de 1978, publicado por primeira vez em 1953, no jornal *Última Hora*, e também conduziu *Navalha na carne*, de 1997. Braz Chediak foi o diretor do longa *Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Resende*, de 1980, adaptado da peça homônima escrita por Nelson em 1961 e encenada pela primeira vez no ano seguinte. Na década anterior, o mesmo cineasta dirigiu *Navalha na carne*, em 1970, e *Dois perdidos numa noite suja*, em 1971 (Callari, op. cit., p. 82-94).

Em sua pesquisa, Freire (op. cit., p. 21) aponta que os estudiosos têm se interessado muito mais pelas adaptações *rodriguianas* em comparação à filmografia *pliniana* — apesar de o autor santista ser “considerado um dos maiores dramaturgos brasileiros, possivelmente atrás apenas do próprio Nelson Rodrigues”. De acordo com Callari (op. cit., p. 3-37), a situação narrada não se alterou nos últimos anos, e as adaptações dos textos do dramaturgo recifense para outras linguagens, principalmente para a televisão e o cinema, iniciam-se no começo da década de 1950 e não cessaram de acontecer em décadas vindouras.

4. CINEMA NOVO

[o] Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui, atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na ‘estética da fome’, na qual a escassez de recursos técnicos se transformou em força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas (Xavier, 2001, p. 57-58).

O excerto acima, epígrafe do capítulo, serve de guia a uma abordagem mais aproximada do movimento Cinema Novo, pois representa uma síntese do diálogo que estabeleço com os principais aspectos e virtudes desse que é um marco revolucionário e inspirador do cinema brasileiro no seu campo estético e de intelectualidade, com significativa contribuição, portanto, para a evolução dessa arte.

O cinema moderno no Brasil começa a ganhar forma na década de 1950 com o diretor Nelson Pereira dos Santos. Os filmes *Rio 40 graus*, de 1955, e *Rio Zona Norte*, de 1957, são alguns dos precursores desse momento da cultura brasileira, e que daria início ao Cinema

Novo sob influência do expressionismo italiano e da corrente vanguardista *Nouvelle Vague* de François Truffaut e Jean Luc-Godard. Os destacados diretores que despontaram no Cinema Novo ganharam projeção também fora do país, como o baiano Glauber Rocha e o paulistano Nelson Pereira dos Santos (Xavier, 2001, p. 9-25; Bernardet, 2006, p. 100-116).

Sortidos obstáculos permearam a produção do cinema brasileiro, como a dominação cultural de países potências capitalistas, por liderança dos Estados Unidos, com as produções hollywoodianas, sendo comum a importação das técnicas e modos de produção fílmica norte-americanos. Esses procedimentos se mostraram incompatíveis com o estágio em que se encontrava o mercado nacional, ainda na busca de alternativas viáveis a sua industrialização e progresso, a exemplo de sua trajetória durante a década de 1950 (Xavier, 2001, p. 14-25; Johnson, 1982, p. 66-86).

A história do cinema brasileiro é longa. Em seu extenso percurso, há vários projetos que se apresentavam em descompasso com a fase cultural que o país se encontrava — mais avançada — e que, muitas vezes, revelavam demasiada influência estrangeira em sua estética e pouco investimento técnico. Entretanto, produtoras como Atlântida, Vera Cruz, Maristela e Multifilmes deram suas contribuições para que fossem produzidos filmes com mais apuro técnico, por meio das experiências adquiridas. Praticaram a importação de técnicas estrangeiras, investimentos em maquinário e em mão de obra qualificada (Bernardet, 2009, p. 45-51; Johnson, 1982, p. 79-92).

A companhia Brasil Filmes, menos ousada, empenhou-se em produzir filmes que prezassem pela qualidade a custos reduzidos. Ao final da década de 1940 e a partir de 1950, dezenas de produtoras particulares, ou seja, sem participação do Estado, trabalhavam com o intuito de criar um cinema que alcançasse o circuito internacional e, para isso, buscavam se distanciar das chanchadas.

A chanchada foi um gênero de comédia popular brasileiro dominante entre os anos de 1940 e 1950, realizada com baixo orçamento e que se impôs ao setor com notória popularidade, dividindo espaços com grandes companhias. A Vera Cruz era uma dessas que, inclusive, teve em seu elenco o então jovem ator, humorista e cantor Amácio Mazzaropi (1912-1981), vindo a se tornar um dos cineastas, produtores e diretores mais bem-sucedidos na história do cinema brasileiro e o que obteve maior retorno financeiro. Com o passar do tempo, a chanchada passou a ser considerada por estudiosos, críticos e cineastas como um gênero importante porque soube captar e representar na tela características do povo, com isso, por primeira vez, o público brasileiro se viu representado em seu próprio cinema, havendo

diálogo legítimo entre as duas partes — tela e espectador (Bernardet, 2009, p. 124-133; Johnson, op. cit., p. 78-80; Paula, 2001, p. 88-104).

Os primórdios do cinema brasileiro já contavam com cineastas que produziam filmes de primeira categoria, suas imagens e discursos traziam uma estética cinematográfica vigorosa, apesar dos poucos recursos e de nem sempre triunfarem em relação à conquista do público, até porque era comum que tais realizações rompessem com determinados padrões comumente presentes no andamento do cinema brasileiro. São marcos dessa vitalidade os trabalhos de Humberto Mauro (1897-1983), pioneiro de nosso cinema e do latino-americano, já na década de 1920, bem como o filme de Mário Peixoto (1908-1992) *Limite* (1931), reverenciado como um dos clássicos mais célebres de nosso cinema (Araújo, 1995, p. 84-88; Cinemateca Brasileira, [s.d.]).

No período que corresponde ao final da década de 1950 e meados dos anos de 1970, é que se dá o processo no qual irrompe o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Antes de o Cinema Novo germinar com suas propostas de narrar histórias da vida do homem brasileiro, seja no campo ou em áreas periféricas das cidades, para então trabalhar a sua identidade político-social, nossa produção cultural já trilhava o caminho da busca de consolidação do nacional. Tal movimento se dava, a rigor, na contramão das ideias de personalidades da alta sociedade e segmentos urbanos orientados por arquétipos culturais, incluindo os modos de vida de países desenvolvidos, com seus estilos comportamentais e diretrizes de consumo, como os Estados Unidos. Vale lembrar que no início dos anos de 1950, havia diversificadas manifestações culturais no Brasil, como nas áreas da literatura e cinema que buscavam engendrar um processo de renovação de cunho nacionalista. Essas iniciativas ganharam mais fôlego e se fortaleceram a partir da eleição de Juscelino Kubitschek para presidente da República em 1955 (Bernardet, 2009, p. 18-36; Johnson, op. cit., p. 65-69).⁶⁸

Na conjuntura apresentada, artistas, diretores e produtores nacionalistas do campo das artes chamavam a atenção para a necessidade de o país proporcionar aos produtos culturais brasileiros uma maior incorporação no mercado interno em relação à produção estrangeira. Para uma questão tão complexa, essa postura encontrou o intransponível obstáculo da maciça

⁶⁸ A pesquisa de Rafael Freire (2006, p. 143) recorda que, tanto na crítica cinematográfica brasileira dos anos 50 e 60 quanto nos cineastas, percebia-se a permanência de uma concepção clássica do cinema, com suas características de ‘arte autônoma e essencialmente visual’. Jean-Claude Bernardet (1983, p. 233) tratou do tema ao citar o filme *Boca de ouro*, do diretor Nelson Pereira dos Santos, de 1962, que sendo uma referência na “evolução do diálogo no cinema brasileiro”, apontava duas possibilidades no tratamento da língua nos filmes: “o apoio no moderno teatro nacional e a incorporação da linguagem popular”. Porém, a obra recebeu críticas semelhantes às recebidas pelo filme *Navalha na carne*, com direção de Braz Chediak em 1969, no que diz respeito a um suposto “excesso” de diálogos na trama, sem julgamentos quanto à formação estrutural ou grau de formalidade, uma conduta que, segundo as críticas tecidas, remontariam ao teatro, diminuindo o valor cinematográfico dessas obras.

importação cultural, praticada pelos países periféricos ao capitalismo. Dessa forma, cabia à produção cultural nacional e ao cinema copiar os elementos apresentados pelo centro do capitalismo e, assim, se encaixar às demandas de um negócio que cada vez mais evidenciava o suprimento de uma “ditadura” da sociedade do consumo, uma vez que a arte já havia se tornado mercadoria (Bernardet, 2009, p. 21-32; Johnson, op. cit., p. 85-88).

Nos anos de 1960 e início da década de 1970, desenvolveu-se o intenso movimento cinematográfico brasileiro Cinema Novo, fundado por um “grupo de jovens que se conheceram em cineclubes e na cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”. Sob base antidogmática, propuseram uma ruptura com o modo de produção cinematográfica no Brasil nessa fase (Johnson, op. cit., p. 77). As obras filmicas cinemanovistas pioneiras primam pelo realismo, com estilo e questões nacionais, trabalhadas com o intuito de aniquilar preceitos e ideias convencionais, estereotipadas, alienantes, geralmente importadas de outros países. Assim, tinham a árdua tarefa de esfacelar o cinema dito comercial, preexistente no país, sobretudo de origem e influência norte-americana, já arraigado em nossa cultura (Xavier, 2001, p. 9-35).

Para romper com o padrão de cinema feito até então no país, via de regra adepto a uma estrutura da referida estética hegemônica, os criadores do Cinema Novo tinham como meta expor e analisar a gigante desigualdade e injustiça social que ainda assolam o Brasil. Para isso, as obras retratam o cotidiano do povo brasileiro na luta pela sobrevivência, seja no campo ou na cidade, criando, assim, uma estética nacional independente de padrões estrangeiros, de modo que a preocupação com a vida do povo brasileiro em suas necessidades e problemas aparece em primeiro plano (Bernardet, 2009, p. 18-36; Johnson, op. cit., p. 77). Randal Johnson sintetiza que o Cinema Novo:

caracterizou-se desde o início por filmes de produção independente e de baixo custo e por um interesse pela contribuição que o cinema poderia dar ao desenvolvimento do Brasil através da adoção de temas nacionais [...]. O nacionalismo inerente ao movimento é melhor descrito como nacionalismo crítico, pois nunca se aproxima do nacionalismo xenofóbico que caracterizou muitos movimentos nacionalistas ao longo da história do Brasil (Johnson, op. cit., p. 77).

Nesse contexto, ao fim e ao cabo, idealizadores do Cinema Novo, como os jovens diretores Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Carlos (Cacá) Diegues, Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade esforçam-se em trazer para as suas produções filmicas uma análise profunda do subdesenvolvimento da cultura aqui existente, do cinema, enfim, de nossa nação. Esses autores fizeram cinema de cunho crítico-político-social, cada qual com suas peculiaridades de estilos. Utilizavam a câmera na mão, traço

técnico-estilístico característico do cinema moderno de ficção feito na América Latina, e seus filmes, a rigor, anti-industriais, realizavam gravações externas, portanto fora do estúdio, pequeno ou grande, sem aplicação de grandes investimentos (Xavier, 1985, p. 8-18; Johnson, op. cit., p. 77-87).

Conforme foi discutido, o Cinema Novo pode ser compreendido em três fases distintas, e na explicação de Randal Johnson (op. cit., p. 80), cada uma delas corresponde a momentos distintos da política brasileira durante a década de 1960 até 1970. A divisão é interessante por motivos de estudo e compreensão do movimento, que “deve ser visto como um processo ininterrupto, continuado [talvez até hoje], no qual, não obstante mudanças e evolução da linguagem cinematográfica utilizada, a premissa ideológica básica permanece a mesma: uma visão crítica da realidade brasileira”.

São os filmes mais representativos da primeira fase do Cinema Novo, entre 1960 e 1964, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha; *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos e *Os Fuzis* (1964), do diretor Ruy Guerra. O trio aborda problemas e questões relativas ao Nordeste do país, como a seca e elementos que podem ser vistos como empecilhos no processo de desalienação do homem; o misticismo religioso; a presença do cangaceiro; além da ineficiência do Estado em cumprir com as obrigações que lhe cabem. Esses fatores sujeitam a região a uma terrível miséria, exploração, violência, que se convertem no retrato do subdesenvolvimento de todo o país, e que Glauber definiu por “estética da fome” (Johnson, op. cit., p. 88; Xavier, 2001, p. 47-60).⁶⁹

A segunda fase do Cinema Novo, de 1964 a 1968, mantém sintonia com as características dos filmes já produzidos pelo movimento, como o realismo e a busca por uma produção cinematográfica nacional, “descolonizada”, e, por essa razão, se concentrava em

⁶⁹ Nas palavras de Shohat; Stam ([1959], 2006), “o Cinema Novo, ao buscar uma linguagem apropriada para as condições precárias de um país de “Terceiro Mundo”, capaz de transmitir uma visão construtiva e desalienante da experiência social, subverteu as hierarquias burocráticas da produção convencional. Para Glauber Rocha, “nossa originalidade é nossa fome”. Mas mesmo antes de Glauber ter cunhado a expressão “estética da fome”, Nelson Pereira dos Santos havia utilizado essa estética em *Vidas secas*, um filme sobre a pobreza no árido Nordeste brasileiro. *Vidas secas* enfoca o campesinato, grupo que desde os tempos neolíticos representa a população majoritária do planeta, mas que quase nunca está representado no cinema – o que favorece a classe média do Primeiro Mundo tanto como sujeito quanto como interlocutor. [...] Ao contrário [de fazer dos personagens] vítimas exemplares de uma injustiça quase metafísica, o filme apenas mostra os personagens como seres oprimidos pela situação social. Fugindo até mesmo da trama melodramática e das marcas emotivas de muitos filmes neorrealistas, *Vidas secas* não permite nenhuma espécie de nostalgia pastoril de um tempo e lugar mais simples e não nutre qualquer atitude mística em relação à terra. [...] Nas condições ideológicas e materiais do início dos anos 60 [a “fome” caracteriza não apenas o tema e a estética de *Vidas secas*, mas também seus métodos de produção], essa obra representou um modelo possível: forçosamente austero, de improvisações técnicas, um estilo minimalista de enxertos bressonianos e agressividade vanguardista sobre uma base neorrealista. As plateias populares, no entanto, não estavam exatamente ansiosas para ver sua própria pobreza na tela. O filme, e “a estética da fome”, deixou sem resposta a questão do prazer do espectador (Shohat; Stam, op. cit., p. 368-372).

experimentalismos. Em consequência do golpe de Estado em 1964, os filmes abandonaram o otimismo do passado, os diretores tiveram seu processo criativo cerceado, não sendo mais possível o trabalho com a realidade do país e de sua gente como fizeram antes (Johnson, op. cit., p. 83-85; Xavier, 2001, p. 26-35). Com o arrefecimento forçado da euforia criativa dos cineastas nessa etapa, suas criações concentravam-se na autoanálise da conjuntura política do momento; dos intelectuais derrotados pelo militarismo, bem como na tentativa de examinarem a incapacidade de ação da esquerda intelectualizada, enquanto oposição, perante a instalação do regime militar. Estão entre os primeiros filmes que compõem esse ciclo: *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni; *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha; *Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl (Johnson, op. cit., p. 83-85).

A terceira fase do Cinema Novo se desenvolveu por volta de 1968 a 1972, sendo afetado pela instituição do AI-5. Por se tratar de um período mais agudo quanto às questões de repressão e de intolerância, os demais campos artísticos também buscavam se reinventar, em meio aos cercamentos que lhes eram impostos. Tornou-se comum que as expressões artísticas deixassem de se revelar de forma explícita, em prol de uma forma alegórica, velada, como artifício de sobrevivência de seus realizadores para escapar dos cortes e vetos que as obras poderiam receber. Os seguintes filmes são exemplos dessa fase de produção cinemanovista: *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1968), de Glauber Rocha; *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos; *Pindorama* (1971), de Arnaldo Jabor (Johnson, op. cit., p. 83-89).

Glauber Rocha, sujeito protagonista na elaboração do Cinema Novo, teve no cineasta franco-suíço Jean-Luc Godard sua maior referência. Com o *slogan* “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, Glauber ensejou a proposta de um cinema de instância crítica e reflexiva, tendência em várias regiões do mundo, “de Godard ao *underground* norte-americano”, logo, podemos falar em cinemas novos ao longo da década de 1960, que se predispõem ao exercício da autoria. Com essas iniciativas, produziram-se no país filmes modernos, muitas vezes com aspecto de reportagem, contemporâneos às produções de semelhante envergadura feitas em outros países. Trata-se de um esforço para se produzir cinema além do mero entretenimento ou “da arte pela arte”.

No Brasil, os cineastas que compunham o movimento reuniram seus esforços em prol da construção de uma filmografia que ampliasse nosso patrimônio cultural. Certamente, além das características levantadas que caracterizam o Cinema Novo, dentre elas a de transpor para as telas o país e o seu povo de forma autêntica e real, os cineastas desse movimento

desejavam transformar o curso da realidade brasileira (Xavier, 2001, p. 9-68; Johnson, op. cit., p. 65-97).

O Cinema Novo fez parte de um movimento cultural geral que foi avançando pelo país nas décadas de 1950 e 1960. Diferentes áreas culturais passavam a se ocupar intensamente de questões nacionais e isso objetivava afirmar que o Brasil não deveria estar mais dependente ou submisso à cultura estrangeira. Assim, os cineastas dessa corrente buscavam identificar e analisar os problemas de caráter social, político e econômico, de forma a envolver as classes populares brasileiras nas filmagens. Essa forma de expressão preocupada com os problemas e questões, os mais diversos de nosso país, formava um elo entre as artes — destaque aqui o cinema e o teatro. Ambos os meios artísticos se opunham ao regime militar da forma como conseguiam e, levando em conta peças teatrais produzidas entre 1956 e 1968, é latente a propositura de temas nacionais, populares, sociais, políticos, por vezes de apelo revolucionário. José Celso Martínez, quando dirigiu a peça *O rei da vela* (1933) em 1967, dedicou o grande feito ao cineasta Glauber Rocha, o diretor teatral assumiu ter sido “violentamente influenciado” pelo filme *Terra em transe* (1967) (Xavier, 1985, p. 8-17; Johnson, op. cit., p. 65-77).

Os cinemas modernos mundo afora, que também costumam fazer uso da câmera na mão, apropriam-se do estilo “cinema de autor”. Os realizadores expressam nas obras sua personalidade artística, com uma visão particular de perceber o mundo, comprometem-se com os desafios e problemas de sua época — nesse processo fazem uso de uma linguagem pessoal que suscita inovações. “O filme de autor trabalha sobretudo a sua integração no debate mais erudito da cultura brasileira — o cineasta assume de bom grado o novo *status* de sua vida no contexto nacional — do que seu envolvimento na dinâmica da cultura de massa” (Xavier, 2001, p. 57-61). Ismail Xavier (2001, p. 60) pontua que o filme *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, marcou a “explosão” do uso da câmera na mão no cinema brasileiro, própria à reportagem, “para dele não mais sair”.

Pelo exposto até aqui, sabemos que o engajamento presente no Cinema Novo expressa posturas contrárias à política e atuação dos militares pós-golpe de 1964. O empenho dos cinemanovistas em criar filmes com imagens reais do Brasil e seu povo destoava do discurso propagado pelos militares: de que o país finalmente se desenvolvia e que a vida das pessoas se tornava melhor com base na lei, na ordem e em regras morais. Nesse período, de enfrentamento aos poderes estatais vigentes, o Cinema Novo brasileiro concentrava-se em interpretar o momento histórico, como as consequências da instalação da ditadura civil-militar, as resistências que se sucumbiam perante a força do regime e o comportamento

do povo segundo seu ideal de política, sendo que a abordagem realista anterior tornou-se impossível devido às restrições impostas pelo militarismo (Johnson, op. cit., p. 65-84).

É importante salientar que do Cinema Novo vieram cineastas que produziram um cinema nacional de forte teor político e crítica social. Mesmo sendo realizado com baixo investimento, sagrou-se como o mais respeitado de nosso meio cinematográfico, inclusive internacionalmente. Os cinemanovistas faziam forte oposição aos filmes estrangeiros por não contemplarem a realidade brasileira com suas características e problemas, sendo assim, o conteúdo desses filmes arrastaria o espectador para um universo que, além de não contribuir com a compreensão e questionamento de nossa sociedade, ainda difundia valores, conceitos, expectativas, ideologias, modelos de vida ilusórios ou fictícios (Johnson, op. cit., p. 65-87). Glauber Rocha proferiu em uma de suas declarações: “[...] o espectador não aceita a imagem do Brasil dada pelos cineastas brasileiros, porque não corresponde a um mundo tecnicamente desenvolvido e moralmente ideal” (Xavier, 2001, p. 9-54). Ferreira Gullar, em seu ensaio *Cultura posta em questão*, de 1963, registrou um episódio no qual Glauber constatou a manipulação que o cinema é capaz de exercer em um indivíduo, enquanto filmava *Deus e o diabo na terra do sol* (1964):

[...] no sertão da Bahia, Glauber Rocha encontrou, num povoado, um camponês que lhe disse: ‘se vier a revolução, fico com os americanos. Os comunistas são maus. E reforma agrária é coisa de comunista’. O cineasta ficou surpreso. Além das poucas casas, o povoado tinha apenas um posto e garagem de caminhões da Coca-Cola e junto da igreja, uma cabine de cinema. Pois foi nessa cabine, onde passam filmes em 16mm contra a revolução cubana, contra China e URSS, e louvando os norte-americanos, que aquele camponês sem-terra aprendeu a ser contra a reforma agrária e a favor do latifúndio que nem o ensinou a ler [...] (Gullar, 1980, p. 83-87).

A filmografia do Cinema Novo persegue a intensa transformação de nosso cinema. Seu formato se ampara num ideário nacional-popular de execução simples, separado do centro hegemônico industrial, pois seu projeto ocupa um lugar periférico em comparação às produções do centro com seus altos investimentos. Apesar de todo o esforço observado nessa corrente, o desejo de se comunicar com o povo, sensibilizá-lo quanto às potencialidades das obras e assim alcançar uma ampla audiência, frustrou-se. Os filmes foram pouco exibidos nos cinemas do país; de outra parte, foram bem recepcionados pelo campo cinematográfico e a crítica em solo europeu, sendo que, entre as décadas de 1960 e 1970, foi agraciado com diversos prêmios internacionais. A imprensa estrangeira, de reconhecido valor cultural, produziu artigos e fez entrevistas com representantes do movimento (Bernardet, 2009, p. 30):

Apesar do sucesso internacional do Cinema Novo, o movimento não havia conseguido conquistar o mercado interno, que era, e continua sendo dominado por filmes estrangeiros, sobretudo norte-americanos. Além disso, tentativas de criar circuitos paralelos de distribuição foram frustradas com o golpe militar de 1964 (Johnson, op. cit., p. 85).

Os cinemanovistas não tinham qualquer garantia de exibição dos seus filmes. E com o regime militar se tornando mais ostensivo, a partir de 1968, configurou-se uma barreira intransponível para que o Cinema Novo conquistasse o público. Assim, já em direção à terceira fase, o Cinema Novo passa a atuar produzindo obras com uma estética que se aproximava dos filmes convencionais brasileiros e com maior diluição de engajamento social e político. Tais transformações tornaram o conteúdo ideológico mais discreto, com uma abordagem alegórica e metafórica, mas sem abandonar uma postura de denúncia e crítica da realidade brasileira.

Ao que parece, essas questões expressam alguma contradição na articulação dos propósitos do Cinema Novo, haja vista seu projeto original. Se por um lado o Cinema Novo se esforçava em fazer filmes populares, tendo como meta cativar o público e, assim, empreender sua ação política no cinema; de outro deveria se submeter aos “custos” desse processo para, assim, competir com mais força no mercado interno, obter sucesso econômico e, por fim, garantir a continuidade de produção e distribuição de seus filmes. *Garota de Ipanema* (1967), de Leon Hirszman, é uma das primeiras obras filmicas que podem ser compreendidas nas condições citadas, sendo o primeiro filme de um diretor cinemanovista realizado a cores, já *Macunaíma* (1969) é o primeiro grande feito do Cinema Novo em popularidade e ficou entre as melhores bilheterias entre os filmes nacionais no ano de seu lançamento (Johnson, op. cit., p. 65-90; Xavier, 2001, p. 54-64).

Com o reconhecimento obtido, os cineastas do Cinema Novo recebiam recursos do Estado para a realização dos longas-metragens, mesmo durante o regime de exceção. Entretanto, não lograram alcançar as massas e, assim, se comunicar com as pessoas. Conforme vimos, os filmes dos cinemanovistas encontraram dificuldades em competir com o cinema estrangeiro e assim de se firmarem no mercado interno.

Convém considerar também que as produções filmicas estavam suscetíveis de esbarrarem com o analfabetismo ou a pouca escolaridade do povo brasileiro, obstáculos à apreciação e análise crítica do material filmico. Boa parte dessa produção, em geral, exigia esforço para acompanhar o enredo, seu formato anticonvencional, com sua estética inovadora se diferenciava do que vinha sendo feito para as telas de cinema no país, bem como das películas importadas. Contudo, com o recrudescimento do regime militar em 1968 e a

implantação do AI-5, muitos cineastas acabam deixando o país, por ser impossível levar os seus projetos adiante, com sua carga de teor crítico-político-social, e por questão de segurança, a exemplo de Glauber Rocha. Apesar da série de obstáculos que o Cinema Novo teve de transpor para o seu acontecimento, converteu-se em um dos movimentos mais notórios de nossa produção cinematográfica e o mais reconhecido e aclamado no exterior, como nos festivais de cinema de Veneza e Cannes.

Na perspectiva de Marcelo Ridenti (2000, p. 24-25), aconteceu um “romantismo revolucionário” em nossa cultura, que se põe como um caminho “para compreender as lutas políticas e culturais dos anos sessenta e princípio dos setenta, do combate da esquerda armada às manifestações político-culturais na música popular, no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na literatura”. Nesse período, o intuito da utopia revolucionária era a construção de um “homem novo” por meio de suas próprias ações e, para viabilizar esse processo, transformações seriam necessárias, pois assim haveria mudança no curso da história. Contudo, o embasamento desse ideário estava no passado, esse homem genuíno, do povo, que estava para surgir, tinha suas origens ligadas ao campo, ao interior do país. Havia a crença de que, desse modo, a sociedade poderia se modernizar de tal forma “que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro”.

Importa ressaltar que cineastas do Cinema Novo, assim como Glauber Rocha, reivindicaram a necessidade de as produções culturais brasileiras, a exemplo do cinema, estarem inseridas em um projeto de desenvolvimento e tutela do Estado. Bernardet (op. cit., p. 63) explica que um dos posicionamentos ideológicos que embasa a participação ativa do Estado na área cultural, em primeiro lugar, tem a ver com o fato de que o capitalismo transformou a arte em mercadoria com o intuito de gerar lucro.

Sendo assim, “para salvar a cultura, é necessário tirá-la das empresas; uma solução é o marginalismo em relação à sociedade capitalista, outra é entregá-la a um Estado que se supõe não seja capitalista, não vise ao lucro e coincida com os interesses da cultura e da sociedade global”. Intervenção que poderia garantir mais suporte aos produtores em termos de competitividade com os produtos estrangeiros. Poderiam surgir, assim, facilidades na elaboração e difusão das obras, permitindo acesso mais amplo pelo público. Isso daria a essas produções nacionais – que não visam apenas ao comércio e ao lucro e, muito menos, à obrigatoriedade de acompanhar padrões de feitura e peculiaridades dos grandes centros culturais internacionais – a chance de serem produzidas e apreciadas em larga escala. A respeito desse tema, Glauber Rocha, em um dos seus discursos, declarou: “acho que o cinema brasileiro deve ser estatizado porque cinema é um fato cultural de interesse coletivo. Não

pode ficar na mão de particulares, porque os particulares só querem acumular lucros explorando o público”. E assim, segundo o cineasta, nosso cinema se tornaria forte, evolutivo e em condição de se opor às ambições e influências dos centros capitalistas (Bernardet, op. cit., p. 63-87).

O setor cultural sempre teve influência do Estado, como o financiamento de produções brasileiras. Em 1969 foi criada a Embrafilme, Empresa Brasileira de Filmes S.A., que esteve ativa entre as décadas de 1970 e 1990, tendo importante papel na coprodução e distribuição do filme nacional nesse período, sua atuação deveria atender aos interesses dos militares, enquanto vigorou o regime militar — recordemos que a empresa foi criada durante a ditadura, e teve o seu desempenho marcado pelas contradições desse período. A Estatal também se incumbia de avaliar o material audiovisual brasileiro para então validar ou não a sua difusão. Os cineastas deveriam atender a determinados requisitos para obter o financiamento e o direito de exibição, além de se expressarem em conformidade com as ideologias estatais vigentes.

Em qualquer época que o cinema brasileiro vier a depender de subsídios do Estado para que seus filmes cheguem às telas, as críticas e denúncias em relação ao sistema certamente passarão por filtros, assim, o cineasta poderá se limitar à abordagem superficial a essas questões (Bernardet, op. cit., p. 68-87).

4.1 Cinema marginal

Assim como no teatro, o cinema “marginal” pode ser enquadrado como uma variante da contracultura brasileira, propondo a transgressão comportamental e a destruição de qualquer discurso lógico e linear como as bases da sua criação. Nesses filmes, a linguagem do humor e do grotesco era utilizada como base das alegorias sobre o Brasil, considerado um país absurdo, sem perspectivas políticas e culturais. Por outro lado, o Cinema Marginal também radicalizou uma tendência que se anunciava no movimento tropicalista: o estranhamento diante da outrora figura heroica do povo. As figuras simbólicas das classes populares são mostradas como grotescas e de “mau gosto”, vitimizadas pela desumanização da sociedade e sugadas pelo sistema. O herói não era mais o operário consciente, o camponês lutador ou o militante abnegado de classe média, mas o “marginal”, o pária social, o artista maldito, o transgressor de todas as regras (Napolitano, 2019, p. 191, grifos do autor).

A citação anterior de Marcos Napolitano, introdutória do tópico, proporciona uma visão geral acerca de um período da cinematografia brasileira que ficou conhecido por Cinema Marginal, entre o final dos anos de 1960 e meados da década de 1970 –, de breve fase na cultura nacional, recebeu outras designações, conforme atesta Jean-Claude Bernardet:

Udigrúdi (avacalhção do *Underground* americano inventada por Glauber Rocha), Cinema Marginalizado (expressão sobre a qual Cosme Alves Netto, então diretor da Cinemateca do MAM/RJ, insistia particularmente, e talvez a mais adequada) ou Cinema de Invenção (criação mais recente de Jairo Ferreira). Mas essas expressões não pegaram e Cinema Marginal tinha um trunfo poderoso: o título do filme de Ozualdo Candeias, *A Margem*, o primeiro a ser incluído no movimento (Bernardet, 2004, p. 12).

Esse tipo de cinema tem no cerne de suas propostas características básicas, como incomodar o espectador; para tanto, busca ser desagradável aos seus sentidos, como também está despreocupado em manter coerência sequencial no processo de construção fílmica. Crítico dos países ditos de primeiro mundo, opostos ao Brasil – que na terminologia da época compunha o bloco do terceiro mundo –, é da natureza do Cinema Marginal estar à margem, por esse caminho é marginalizado pela conjuntura política da época, pela indústria cinematográfica nacional, e seu formato recebeu a alcunha de estética ou cinema do lixo⁷⁰. Segundo Fernão Ramos (1987, p. 12-16), “uma das principais características deste ‘cinema’ está exatamente no deslocamento ideológico desta carga pejorativa, que passa a ser valorada de outras formas”.

Ismail Xavier apresenta sua noção de que:

o Cinema do Lixo, do período 1969/73, carrega às vezes o rótulo de Cinema Marginal, motivado talvez pela ideia de que os filmes tendiam a se identificar com as figuras transgressoras, marginais, prostitutas, ou porque, dada a sua postura agressiva, foram alijados do mercado pela censura (o epíteto “marginal” às vezes induz à aproximação desses filmes com *A Margem* –[Ozualdo] Candeias, 1967 –, cuja proposta na verdade é diferente, pois há nele um espírito de redenção, sublimação poética distante do teor corrosivo dos ditos marginais, apesar da semelhança de ambiente (Xavier, 2001, p. 68).

O pesquisador associa os traços da transgressão e violência em vários filmes do Cinema Marginal ao momento que o país atravessava, de reações por meio da guerrilha

⁷⁰ Boca do Lixo (de Cinema) diz respeito tanto aos locais onde filmes eram produzidos, no Centro de São Paulo, mais especificamente nas adjacências do bairro de Santa Ifigênia, sendo comum a realização de projetos independentes e variados, como também é um termo que a imprensa policial disseminou para identificar a região, a partir dos anos de 1940, por conta da frequente presença de sujeitos dos mais baixos extratos sociais ou por serem criminosos. A partir da década de 1960, no mesmo local, as produtoras cinematográficas se estabeleceram para criarem seus filmes, passando a herdar o mesmo nome; Cinema (da Boca) do Lixo. Filmes atribuídos ao Cinema Marginal também foram produzidos no Rio de Janeiro pela produtora Belair, fundada pelos cineastas Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e a atriz Helen Ignez (Barros; Lopes, 2004, n.p.).

urbana contra o período mais tenebroso da ditadura militar, além de que o termo marginal seria insuficiente para dar conta do processo inventivo formal, dos níveis de experimentação de uma fração das obras filmicas situadas nessa etapa do curso de nossa cinematografia (Xavier, 2001, p. 65-72). A percepção de Inácio Araújo (2004, p. 27) realça a abrangência do tema: “os filmes deste ciclo não caracterizam um estilo, nem uma corrente. Eles são, no entanto, um documento amplo sobre uma época e um estado de espírito”. O mundo estabelecido, normatizado, era desagradável, incoerente, agressivo, injusto. Para os cineastas do movimento, o militarismo tanto limitava quanto, em muitas ocasiões, impedia o acontecimento e a evolução de nossas artes.

Existem elementos que dificultam a classificação dos filmes, haja vista a variedade de formação e estilo dos autores, por conseguinte, suas condutas culminam em trabalhos distintos. Os traços mais comuns levantados para as obras filmicas dessa experiência, não devem funcionar como fronteiras rígidas que descrevam essa fase da história de nosso cinema de forma unificada (Xavier, 2004, p. 22-24).

O termo Cinema Marginal foi imposto ao movimento, mas Júlio Bressane e Rogério Sganzerla rechaçaram esse rótulo desde o surgimento, assim como outros de seus colegas o fizeram. Para eles, tal classificação reduzia a complexidade da obra de modo a comprometer a sua interpretação. Os filmes desse grupo foram barrados dos circuitos exibidores, o mercado nacional acolheu poucas de suas obras, a exemplo de *O Bandido da Luz Vermelha* (1968). Portanto, as projeções passaram a ser feitas de forma clandestina, em eventos alternativos no país e em oportunidades que surgiam no exterior, como os festivais (Bernardet, 2004, p. 12-16; Vieira, 2004, p. 122-124; Xavier, 2004, p. 23-27).

Ramos (op. cit., p. 30-37) pondera que o Cinema Marginal buscava questionar a estrutura, os modos de funcionamento dos “grandes circuitos industriais de produção e difusão cinematográficos [...] identificados como inerentemente aliados à estrutura opressora que a postura marginal pretende questionar”. O autor ressalta que a representação estética dos filmes “tende a se direcionar em posição inversa ao caminho, também extremo, que tomam as condições necessárias para a efetiva exibição social da obra cinematográfica”.

Os filmes que marcaram essa fase não nasceram com o intuito de serem marginais, *underground* (udigrúdi), alternativos, experimentais, de poesia, ou do lixo; mas foram intitulados dessa maneira por conta das circunstâncias e, postos à margem, tornam-se “marginal”. Muito tempo depois, essas obras despertam o interesse de pesquisadores brasileiros, estudantes universitários e alcançam um patamar que também estava fora das pretensões dos diretores, o de serem culturalmente admiradas.

Estão entre os representantes mais notáveis do Cinema Marginal com algumas de suas respectivas obras: José Mojica Marins (*À Meia-Noite Levarei sua Alma*, de 1964); Júlio Bressane (*Matou a Família e foi ao Cinema* e *O Anjo Nasceu*, ambos de 1969); Emílio Fontana (*Nenê Bandalho*, de 1970). Esse último, inscrito no rol de filmes estudados nesta pesquisa, e que tem como texto-fonte um conto escrito por Plínio Marcos, investe na mistura de gêneros, em releituras do cinema americano e de filmes nascentes no mesmo ciclo (Bernardet, op. cit., p. 12-16; Xavier, 2004, p. 23-27; Ramos, op. cit., p. 45-115).

Em entrevista ao jornal *Pedaço da Vila*, Fontana relata como surgiu a ideia de realizar o filme:

surgiu meio que por acaso. Na época, um amigo havia acabado de comprar uma câmera de 16 mm e me convidou para fazer um filme. Ao conversar com o Plínio Marcos, meu amigo de longa data, ele me ofereceu um conto de sua autoria para adaptá-lo para o cinema, que foi o *Nenê Bandalho*. O elenco foi formado por amigos e alunos de meu curso de teatro. Enquanto filmávamos nos prédios da Cinemateca Brasileira, que ainda nem era Cinemateca, muitos moradores do entorno participaram do filme como figurantes. O Jô Soares interpretou um repórter (Fogaça, 2014, n.p.)

Desponta, assim, uma obra com elementos de categorias variadas, como o filme policial, faroeste, dramático, documentário, que, por fim, o aproxima bastante de *O Bandido da Luz Vermelha*. De forma análoga, *Nenê Bandalho* conta com o “bandido” no centro da narrativa, protagonista, que está ali enquanto opositor ao sistema, às leis, à repressão e, no papel que lhe cabe, age com incontrolável rebeldia. Essa mesma sociedade normatizada, com regras e valores conservadores, tende a normalizar a violência exacerbada. É comum a circulação do entendimento de que há um lado certo contra o errado; policiais em combate com os bandidos; do bem em luta contra o mal, permanecendo ausente a análise do mundo marginal ou da marginalia, como resultado das falhas dessa mesma engrenagem societal que atinge e, muitas vezes, elimina sumariamente os indivíduos mais vulneráveis (Bernardet, op. cit., p. 12-16; Vieira, 2004, p. 122-124).

Emílio Fontana repete em seu filme a fórmula, vista em tantas outras películas nacionais, de problematizar o hermetismo de nossa sociedade — com seus problemas, as injustiças, as carências, as necessidades —, na abordagem que faz da trajetória de vida de um jovem criminoso caçado por policiais. A trama reserva a atores coadjuvantes o papel de população como plateia, como o é também a imprensa ao reportar a situação, no labiríntico espaço urbano com ares de sombrio espetáculo.⁷¹ Aparece aqui, mais uma vez, no cinema

⁷¹ Rafael Freire (2006, p. 231) faz o necessário apontamento de que, uma avaliação despida de concepções pré-determinadas à adaptação de *Nenê Bandalho*, “pode revelar características peculiares que desafiam tentativas

nacional, uma ressonância da bandeira de Hélio Oiticica com o lema “seja marginal, seja herói”, lançada em 1968. Artista conhecedor dos meandros da marginalidade, registrou seu discurso em defesa da reflexão e compreensão do indivíduo marginal, numa espécie de teia de relações, portanto, isento de maniqueísmos, sem deixar de considerar outros parâmetros, como o social, o político e o cultural. A posição crítica do artista, contributiva com a efetiva modernidade no campo das artes brasileiras, confronta conceitos e valores rígidos arraigados na sociedade, como se desenvolve numa proposta experimental (Favaretto, 2015, p. 131-168).

Rogério Sganzerla (*Copacabana Mon Amour*, de 1970), de sua parte, continuou seu projeto de fazer um cinema “péssimo e livre”. Os filmes marginais mantêm forte interação com o Tropicalismo, alimento a sua irreverência com formas inacabadas e espontâneas. Os cineastas modernos desse período marginal aproximavam-se da vanguarda do teatro, artes visuais e da música popular. No filme aludido, a trilha sonora é de Gilberto Gil. Assim, os filmes almejavam, num primeiro plano, reações mais sensoriais por parte do espectador, para que, então, cada consciência tivesse autonomia nas suas sistematizações de raciocínio, independente do recurso de fala (Bernardet, op. cit., p. 12-16; Ramos, op. cit., p. 121-142; Xavier, 2004, p. 23-27). Converge com esses temas a citação de Ramos:

a tentativa de estabelecer novas formas de relacionamento entre o texto (fílmico ou cênico) e seu destinatário não é exclusiva do Cinema Marginal e atinge diversos outros ramos do quadro cultural brasileiro na época. Em especial, poderíamos citar o grupo Oficina liderado por José Celso Martinez que, dentro da dimensão do dilaceramento e da significação do horror através da presença do abjeto, se aproxima em alguns aspectos do Cinema Marginal [...] [descrição de] uma parte de um dos espetáculos do grupo, que nos remete diretamente a cenas de filmes marginais: ‘o espectador da primeira fila era agarrado e sacudido pelos atores que insistem que ele ‘compre!’. No corredor do teatro, a poucos centímetros do nariz do público, as atrizes disputam, estraçalham e comem um pedaço de fígado cru [...]’. De fato, no cinema, os atores não podem sacudir os espectadores da primeira fila, mas a intensidade da representação exerce um efeito similar enquanto agressão à costumeira atitude passiva da plateia (Ramos, op. cit., p. 121-122).

Assim como ocorre no Cinema Novo, o Cinema Marginal caracteriza-se por realizar filmes autorais e experimentais, com um formato próprio e de baixo orçamento. Além disso, constitui uma galeria de produções que põem em cena personagens transgressores, monstruosos, irônicos, desajustados com a sociedade. Vivendo à margem, a sexualidade desses seres tende a se amplificar nos seus corpos grotescos em ação, para serem vistos no padrão do feio, porque é acintoso que venham a provocar estranheza, repulsa no espectador. As tramas insólitas, muitas vezes de enredo trágico, dão voz e vez a personagens subalternos

de encaixá-lo em divisões ou categorias estanques”. Tal como [os longas] *A navalha na carne* e *Dois perdidos numa noite suja*”, o filme de Emílio Fontana “determina uma reflexão sobre o cinema brasileiro do final dos anos 60 e início dos anos 70 mais sutil e ponderada do que a historiografia clássica frequentemente sugere”.

no aspecto social, que mesmo alheios à militância política, bradam suas existências, a exemplo de prostitutas, delinquentes, drogados, detentos, pervertidos, homossexuais (Ramos, op. cit., p. 11-142; Xavier, 2004, p. 23-27). Na concepção de Ramos:

o nojo, o asco, a imundície, a porcaria, a degradação, enfim, todo o universo ‘baixo’ compõe a diegese típica da narrativa marginal. Esta negação da representação do ‘nobre’ (em termos das ‘intenções da ação’ dos personagens no universo ficcional que lhes cerca) é uma das características centrais da estética marginal [...]. A relação agressiva com o público decorre de processos inerentes à presença da imagem aversiva [...] (Ramos, op. cit., p. 116).

Esses trabalhos filmicos coincidiram com a fase mais violenta do regime militar, a instituição do AI-5, todo o universo (re)criado com a marginalidade no centro prioriza a estética do burlesco ⁷². Nas tramas é constante a ironia, o escracho, a extravagância, o *kitsch*. Com personalidades anti-heroicas, temas políticos, muita violência e sexo, em imagens cruas de aspecto sujo, faziam alusão a tal período, em confronto com as diferenças sociais, as mazelas, as injustiças e as incoerências latentes no Brasil dessa época e que, com alguma variação, ainda são observáveis nos dias atuais. As imagens se abstêm da necessidade de serem nítidas, ao contrário, comumente surgem fora de enquadramento, desfocadas, em demonstração do fazer cinematográfico livre que essa tendência expressava. Ramos chama a atenção para o fato de que “em alguns [dos] filmes, a atração pelo ‘mostrar’ e a aversão pelo ‘contar’ é tão grande que até mesmo a fala acaba por ser abolida” (Ramos, 1987, p. 138).

À semelhança dos cinemanovistas, cineastas do marginalismo tiveram obras censuradas, foram perseguidos, encarcerados e tiveram de sair do país em busca de exílio na Europa. O arrocho da repressão militar no Brasil, no campo das artes, não eliminou a ousadia somada à criatividade na elaboração do Cinema Marginal. O lema era privilegiar a linguagem cinematográfica subversiva e que traz no interior de suas histórias, marcadas por deboches e sátiras, críticas ferrenhas ao sistema na sua totalidade, à cultura do país. Essa última, apesar de

⁷² *O E-Dicionário de Termos Literários* define que: “Como gênero literário, o burlesco, originalmente, consistia na paródia de textos clássicos de assunto sério, como as epopeias, tratados de forma zombeteira, utilizando uma linguagem exagerada que tinha como finalidade ridicularizar o texto [...]. O contrário também servia de motivo ao burlesco, ou seja, tratar um assunto de menor importância com a gravidade de um assunto solene, utilizando um estilo elevado. Num sentido mais lato, refere-se a formas que imitam ridicularizando personagens, instituições, escolas, costumes, valores, através da paródia, sátira ou caricatura” [...]. O conceito de burlesco está bastante próximo do conceito de carnavalização (Bakhtin) e assemelha-se com a paródia na medida em que vulgariza o que é sublime (Galucho, 2009, n.p.). Na definição de Massaud Moisés (2004), “o vocábulo ‘burlesco’ designa as obras literárias ou teatrais que, visando ao cômico por meio do ridículo ou da zombaria, recorrem à imitação satírica ou parodística de obras sérias, de modo a produzir-se ‘incongruência’ entre o assunto e o estilo, incongruência essa que (pode) provoca(r) o riso” (Moisés, op. cit, p. 58).

se pretender culta, na visão desses cineastas, constituía-se de uma cultura marginal ainda gerada por antropófagos (Ramos, op. cit., p. 115-142).

É interessante o apontamento de que a estética do lixo “é mais um entre vários projetos que, em geral, reavaliam, pelo caminho da inversão de sentido, o que era tido como negativo no discurso colonialista” (Vieira, 2004, p. 122). Personagens com atitudes de “criaturas selvagens” formam significações imagéticas da abjeção. São cenas frequentes no Cinema Marginal o ato de mastigar quase descontrolado, com a boca cheia de comida, seres perturbados e/ou perturbadores, deixam visíveis seus dentes, saliva e o bolo alimentar em deglutição, muitas vezes a escorrer pelos cantos da boca. A ação pode estar ambientada em depósitos de lixo, o que acontece com frequência nessas obras, pois se trata do ambiente ideal para a filmagem da ingestão de detritos e sobras recolhidas nesses lugares. São também imagens aversivas que aparecem com frequência, a exposição de sangue, principalmente na boca e queixo, formando uma baba. O vômito que recai sobre o corpo, por vezes expelido convulsivamente, acentua na estética marginal o aspecto da repulsa, do asco, do abjeto no ser humano e em suas ações, como quando se arrasta e rola em lixões, além de ingerir restolhos que encontra no local. Essas imagens trazem em si o aspecto do horror, que Ramos descreve como “um horror de temores pré-históricos e incomensuráveis — e que aflora em toda sua potência original. O horror com seu lado grotesco, com seu lado repulsivo, seu lado de terror [...]” (Ramos, 1987, p. 116-117).

Além das características antes citadas, o Cinema Marginal agrega também nas suas narrativas ficcionais, na aplicação de técnicas, o lúdico, a “curtição” que também se pode denominar de “avacalho”, uma condição que nasce por meio das ações dos personagens com sua insolência e o “carnavalesco”. À vista disso, os argumentos costumam trabalhar o elemento da transformação, (re)inversão da ordem de papéis sociais. Os traços já apontados nos personagens se aparelham com outros opostos, como o excêntrico em contraposição ao sublime, o horror e o deleite, fastio e entusiasmo (Ramos, op. cit., p. 127). A classe média é referencial dos filmes, incluem-se aqui os seus realizadores e, na abordagem da humanidade que os constituem, o Cinema Marginal expõe suas vulnerabilidades, angústias e alegrias.

Os filmes do Cinema Marginal mesclam diferentes gêneros, estão entre os principais; *Spaghetti western* [de origem italiana, também conhecido como Faroeste espaguete (macarrônico) ou *Bang-bang*, considerado um subgênero do *western* ou faroeste americano]; policial, terror, drama, comédia, romance, erótico, ficção científica, documentário. Além dos longas, também surgiram médias e curtas-metragens, sendo que as tramas insólitas, com seus personagens bizarros, muitas vezes disformes, sinistros, compõem enredos com recortes de

outras obras, formando um tipo de colagem que na esteira da paródia reforça a modernidade que o Cinema Marginal deseja expressar, num processo de desconstrução da linguagem do cinema brasileiro tradicional (Bernardet, op. cit., p. 12-16; Ramos, op. cit., p. 45-142; Vieira, op. cit., p. 123-126; Xavier, 2004, p. 23-27).

Ao mesmo tempo em que o Cinema Marginal fazia uso do discurso e técnicas estrangeiras, como se os deglutisse para devolver uma produção genuinamente nacional —, a importação desses elementos era percebida como catastrófica à consolidação de nossa identidade e cultura. O excesso de confusão, devaneios, cenas chocantes, expressam o “Brasil absurdo”, ainda incapaz de trilhar seus próprios caminhos e sem perspectiva de dias melhores na qualidade de seu desenvolvimento político e cultural. No dizer do protagonista de *O Bandido da Luz Vermelha*, “quando você não pode mudar, você avacalha”. Ramos explica que:

a devoração é feita sob forma de citação: pega-se o discurso-outro, incorporam-se às vezes pedaços inteiros do original, às vezes se reelabora a matriz deixando, no entanto, indícios claros da procedência. Nesta reelaboração [...] o original sofre geralmente uma acentuação na coloração de seus traços mais marcantes, criando um universo ficcional extremamente estilizado onde os personagens parecem ter saído de um álbum de revistas do fundo do baú (Ramos, op. cit., p. 133).

Dessa forma, o Cinema Marginal se vale de metáforas, caricaturas extravagantes de autoridades e figuras de prestígio social-econômico, além de incontáveis paródias para contestar, ou tratar de, questões políticas do país. O regime militar, com a radicalização de suas ações, tomou providências para sufocar obras artísticas com tais vieses, inviabilizava a continuidade de suas produções, foi um período difícil no qual estreias com datas definidas, muitas vezes já próximas e divulgadas, eram retiradas de cartaz.

Enquanto o Cinema Novo desenvolveu uma arte cinematográfica com recursos metafóricos para tratar de temas sensíveis à maior parte da população do país, bem como de valores nacionais, o Cinema Marginal, hostil a esse movimento, lançava mão da paródia, da “curtição”, de forma maciça. Com tal postura, acabou por aproximar-se de particularidades da chanchada, um tipo de comédia musical, que, quase trinta anos antes, havia alcançado sucesso de público nos cinemas do país. Nas produções do universo Marginal, era comum a mistura de diferentes gêneros, a exemplo do policial e ficção científica; elementos da cultura norte-americana surgiam como caricaturas em meio ao cotidiano nacional; as classes mais abastadas situavam-se em outro universo, que não o do povo; os enredos estabeleciam contradições; com frequência fundiu o popular e o erudito; hábitos e comportamentos urbanos

aos do meio rural. O Cinema Marginal é um fenômeno que primou pela experimentação de olhar intenso e crítico; inovação do campo cinematográfico e continua a influenciar nosso cinema até os dias de hoje.

É necessário considerar que todo o projeto do Cinema Novo de criar uma arte reconhecidamente nacional, com sua estética da fome, já não consegue se manter ativo, quando do recrudescimento da ditadura militar. Foi nessa atmosfera que o Cinema Marginal expressou seu desalento com o estágio em que aquele se encontrava. Distante de suas propostas mais pioneiras, o Cinema Novo buscava, então, meios de realizar suas produções com vistas ao circuito comercial, para isso, investia em técnicas apuradas e roteiros que pudessem agradar ao grande público.

De outro lado, o Cinema Marginal caminhava em sentido oposto a essas premissas, uma de suas metas consistia em satirizar o cinema novista, produzindo filmes mal enquadrados, críticos aos filmes americanos. O lixo traz a imundícia para a tela, que por vezes se mistura a personagens, com isso, cria-se um cenário reprodutor da miséria e dependência do país em relação à hegemonia exercida pelos centros capitalistas, em particular o norte-americano. O lixo funciona como uma metáfora capaz de traduzir tanto a dependência do Terceiro Mundo, como a sua “fome” em consumir os excessos advindos do amplo e internacional sistema capitalista.

As relações que o Cinema Marginal estabelece com o cinema culto, assim como fizeram os cinemanovistas, transitam entre a tradição das vanguardas europeias, a exemplo da *Nouvelle Vague* e o modernismo brasileiro. Buscou também uma atuação popular, desligada do circuito comercial, de postura anti-intelectual com forte apelo à liberdade quanto a formalismos em sua produção, que encontra suas raízes na vanguarda francesa da década de 1920 e na profusão de arte moderna de vanguarda da União Soviética.

5. O REGIME MILITAR E O CERCEAMENTO DA CULTURA BRASILEIRA

No dia 30 de março de 1964, o Brasil foi dormir sonhando com as reformas sociais propostas pelo governo João Goulart. Na manhã seguinte, porém, a nação acordava com o rumor de um golpe de Estado realizado pelas Forças Armadas. A perplexidade e a surpresa tomaram conta de boa parte da sociedade brasileira, sobretudo dos setores identificados com as

ideias nacionalistas e de esquerda, que possuíam amplo espaço no governo deposto (Napolitano, 2009, p. 4).

O fragmento em epígrafe esboça a ideia de como o golpe militar no país se deu de forma inusitada, apesar do contexto político-social propício e antecedente ao fato. Como consequência, houve uma mudança radical nas ideias e projetos políticos idealizados até aquele dia pelo governo, com o intuito de guiarem os novos rumos que o país deveria seguir. Para grande parte da população brasileira, a nova realidade causou espanto, pois não era efetivamente esperada.

Vale recordar que a gestão do presidente Juscelino Kubitschek, conhecido por JK, entre 1956 e 1961, buscou meios para desenvolver uma política econômica forte. Para tal, estava entre suas prioridades a industrialização do país com vistas à modernidade, de modo a substituir tanto as importações de bens de capital quanto os bens de consumo duráveis. Assim, lançou a máxima “cinquenta anos em cinco”, na concepção de Kubitschek, o rápido desenvolvimento industrial seria o caminho viável para a modernização do Brasil. Em consonância com esse projeto, construiu a nova capital, Brasília”, no Planalto Central, uma cidade planejada, de arquitetura moderna, que passou a atrair um público ansioso por participar desse momento promissor de nossa economia, com mais oferta de empregos e melhores condições de vida (Napolitano, 2009, p. 4-26; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

No começo dos anos de 1960, forças políticas mais à esquerda e os denominados conservadores, contrapunham-se em relação à forma como o país deveria alcançar sua modernização. Contudo, os embates surgidos geraram conflitos que terminaram por se manter estáveis. De outro lado, a economia entrava em notório declínio, com isso, o desenvolvimento industrial acelerado caía consideravelmente. O agravamento da inflação, a perda salarial em comparação com o custo de vida provocara aumento das tensões sociais e, como consequência, as classes trabalhadoras lançaram cobranças ao governo para que implantasse políticas capazes de reverter tal processo de empobrecimento do povo, e o aumento das desigualdades sociais (Napolitano, 2009, p. 4-26; Napolitano, 2019, p.13-67).

Em janeiro de 1961, Jânio Quadros foi eleito presidente da República, mas após oito meses de sua posse renunciou ao cargo. Nesse caso, a Constituição determinava que o vice-presidente assumisse imediatamente o cargo, assim, num grave quadro de crise política e econômica, inclusive de endividamento externo, João Goulart, comumente conhecido por Jango, assumiu a presidência. Foi somente em janeiro de 1963 que Goulart, via plebiscito, finalmente assumiu o governo de modo irrestrito (Napolitano, 2009, p. 4-26).

O governo de Jango contava com significativo apoio popular, entretanto, o Congresso, formado em sua maioria por congressistas conservadores, era opositor a sua gestão. A proposta do presidente de implantação das Reformas de Base, dezesseis no total, agradava ao povo, dentre elas a reforma agrária, a reforma educacional, reforma eleitoral e o direito de greve. Porém, segmentos conservadores da sociedade eram contrários a tais ideias, acusavam o governo de agir em prol da entrada do comunismo no país por meio das reformas (Napolitano, 2019, p. 13-95; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

Foi nessa atmosfera de duros embates e tensões que a classe média se manifestou com afinco pela destituição do presidente, tornando-se um ponto de apoio dos conspiradores a favor do golpe de Estado. Agregadores de diferentes grupos, com interesses semelhantes, tinham na linha de frente de seus representantes latifundiários, grandes empresários e setores das Forças Armadas, que contava com a adesão da maioria de seus membros (Napolitano, 2009, p. 4-26; Napolitano, 2019, p. 43-95; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

Na data de 13 de março de 1964, Jango compareceu ao comício da Central do Brasil e reafirmou o compromisso de seu governo com as reformas em curso, e formação de uma Assembleia Constituinte, diante da multidão presente, mais de trezentas mil pessoas. Forças ligadas à esquerda mostravam-se descontentes com o engajamento que o presidente demonstrara em relação às reformas propostas em seu governo, com isso cobravam mais empenho para que, finalmente, pudessem se tornar realidade (Napolitano, 2019, p. 43-95; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

A oposição ao governo sentiu-se afrontada com a realização do evento, vista como um “golpe”. Houve intensa repercussão na esfera militar, na ala da direita e na elite brasileira — para esses grupos, o governo havia escolhido o caminho da subversão da ordem e dos valores cristãos. Em sintonia com esse entendimento, setores contrários à atuação de Jango deram sua resposta. Em 19 de março de 1964, organizou-se em São Paulo a Marcha da Família com Deus pela Liberdade convocada pela Igreja católica, entidades religiosas e a referida oposição política ao governo. O argumento dessas entidades, forças e interesses políticos sempre gravitou em torno do combate a uma suposta ameaça comunista que o governo Jango estaria prestes a endossar, além da corrupção (Napolitano, 2009, p. 4-15; Napolitano, 2019, p. 43-65; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

Dessa forma, principalmente a Igreja católica aterrorizava a população contra Jango, uma vez que, para esse segmento, se tratava da fixação de um regime violento, autoritário e que privaria o brasileiro de sua plena liberdade. Recordo com Sonia Khéde (1981) que a Igreja, como instituição, sempre esteve ligada ao Estado, em sua função agregadora, buscando

a manutenção da ordem simbólica e, por fim, da ordem social, segundo seus dogmas. Desse modo, o comunismo era associado à decadência também moral da nação, livre de regras. A hipótese da tomada do poder pelo povo promoveria o caos, divisões sociais tradicionais de organização da sociedade cristã estariam ameaçadas. “a religião, no seu simbolismo ritual e místico, cumpre uma função de legitimação do poder dos dominadores em face dos dominados. [...] opera a naturalização do espaço histórico” (Khéde, op. cit., p. 52).

Logo, o inevitável aconteceria, sendo que o apoio dos Estados Unidos, inclusive com a oferta de suporte bélico que se fizesse necessário, fora de suma importância para o encaminhamento do golpe militar no Brasil em 31 de março de 1964:

Cercado pelos conspiradores e prisioneiro de seus próprios limites, já que identificado com um sistema democrático-populista, o governo Jango foi derrubado pelo golpe militar de 1964, o que não implica afirmar que toda a sociedade brasileira tenha se rendido ao golpe e ao regime imposto. O Brasil entrava, assim, na era do “regime militar”, que não só afetou a face política do país como acabou por transformar outros aspectos da vida nacional (Napolitano, 2009, p. 7-8).

Em 2 de abril de 1964, o golpe militar formalizou-se no Congresso Nacional, e, desde os seus primeiros momentos, traçou e executou estratégias para garantir a institucionalização do regime, era importante obter legitimação perante a opinião pública, sobretudo entre os liberais nos seus “diversos matizes”:

[...] de pragmáticos a doutrinários, de fisiológicos a oligarcas, de centro e de direita —, articularam e apoiaram o golpe, salvo honrosas exceções. A grande imprensa, os grandes empresários e suas associações, os políticos udenistas, velhos inimigos do trabalhismo e do getulismo, profissionais liberais, foram peças importantes na conspiração contra Goulart (Napolitano, 2019, p. 81).

Para manter a situação sob controle, o sistema ditatorial recém-implantado no país decretou uma sequência de “Atos Institucionais”. Os militares sentiram a necessidade de estabelecer novos parâmetros legais que servissem como referência de ordem, de controle da sociedade e dos partidos políticos sobre o Estado, bem como para agregar o apoio dos civis. Essas ações buscavam o reforço legal do Poder Executivo, em especial da Presidência da República. As decisões políticas que ditavam os rumos do Brasil eram unilaterais, portanto, autoritárias, e estavam a serviço dos interesses técnicos dos militares e civis tecnocratas colaborativos com o regime. Como haveria de ser, o novo jogo político em voga sobrepunha-se aos interesses sociais. Sobre a utilidade de ditos Atos, Marcos Napolitano ressalta que:

serviriam para consolidar um processo de ‘normatização autoritária’ que ainda permitia alguma previsibilidade no exercício de um poder fundamentalmente autocrático. Além disso, garantiam alguma rotina nas decisões autocráticas e davam amparo jurídico na tutela do sistema político e da sociedade civil, elementos fundamentais no verdadeiro culto à magistratura ancorada em leis como elemento de estabilização da política de Estado no Brasil [...] (Napolitano, 2019, p. 79-80).

O início do período de exceção esteve marcado por um articulado esforço da junta militar que usurpou o poder, em comandar a nação tendo por base seus próprios parâmetros legais e o devido respaldo de polos da sociedade apoiadores do golpe. Passou-se um tempo até que o Congresso fosse fechado e as leis vigentes desprezadas. Os golpistas tinham interesse em ganhar tempo a fim de obter a confiança de setores e forças que lhes interessavam. Conforme posto, nunca esteve em seus planos atuar de acordo com a legalidade instituída. E empreenderam esforços para que as tênues ligações entre a “militância artístico-cultural” e as classes populares fossem rompidas, como também não tardou para que as perseguições chegassem às universidades (Napolitano, 2019, p. 27).

Nos primeiros quatro anos de governo, entre 1964 e 1968, os militares admitiam relativa liberdade de expressão. Tal comportamento contribuía com seus interesses, como a construção de uma base social ao golpe. A repressão em curso dava-se de maneira seletiva, o interesse maior concentrava-se na proteção ao Estado, pois de forma gradativa surgiam dificuldades e pressões advindas de comportamentos da sociedade civil. Havia grande interesse na rápida despolitização de grupos sociais, sobretudo os mais vulneráveis. Desde os primeiros momentos de instalação do regime, aconteceram excessos e abusos, como prisões arbitrárias; atos censórios contra manifestações artísticas e abertura de inquéritos militares àqueles identificados como inimigos do Estado; cassações de mandatos a políticos de oposição, bem como dos direitos políticos de centenas de pessoas; demissão de servidores da esfera militar e civil. Em muitas ocasiões, ocorreram torturas e assassinatos, sem que tais fatos fossem esclarecidos e admitidos pelos militares (Napolitano, 2009, p. 4-54; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

Em qualquer uma de suas fases, a ditadura jamais se mostrou complacente. Suas ações sempre recorreram a táticas implacáveis e sucedeu que, a partir da edição do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, a repressão e a violência acentuaram-se, tornando-se sistemáticas. O governo teve seus poderes ampliados em todo o território nacional sem necessidade de consulta ao Congresso, havendo centralização das decisões no Executivo federal, que tinha plenos poderes para promover cassações; demissões de militares e civis; impor aposentadorias, inclusive para juízes; embargar *habeas corpus* e promulgar estado de sítio.

Foi o início dos anos de chumbo com duração, “na melhor das hipóteses”, até o começo de 1976. Nesse período, entre 1968 e 1976, a tortura, o desaparecimento de presos políticos, a censura prévia e o cerceamento do debate político-cultural atingiram seu ponto máximo, no contexto dos vinte anos que perdurou a ditadura brasileira. É de praxe que o AI-5 seja analisado pelos estudiosos do tema como um “golpe dentro do golpe”, haja vista o endurecimento do regime militar vigente que já nascera antidemocrático (Napolitano, 2019, p. 69-95; Carvalho, 2013, p. 38-50).

As primeiras manifestações em repúdio ao golpe militar já começaram em 1º de abril de 1964. A massa estudantil teve papel primordial em diversas manifestações de rua, tornando-se símbolo de resistência ao regime. Entre 1966 e 1968, os estudantes foram protagonistas em agregar voluntários com o intuito de organizar formas de combate ao regime.

A maior parte da imprensa liberal, formada por jornais de grande circulação diária, havia apoiado o famigerado golpe, contudo o acúmulo de insatisfações, como a obrigação de acatar a *Lei de Imprensa*, de 1934, relançada no início de 1967, provocou insatisfações entre os jornalistas e donos das empresas do ramo. Algo que já era de se imaginar, uma vez que em tal lei a censura prévia (durante o estado de sítio) e o confisco de jornais estavam previstos, se assim o governo determinasse. Diante do quadro que se desenhou, tais veículos de imprensa passaram a dedicar mais espaço à abordagem crítica das atuações e projetos dos militares.

O espírito de resistência também teve um núcleo forte na classe artística (Memórias da Ditadura, [s.d.]; Napolitano, 2019, p. 43-67). “A sociedade civil brasileira encontrou em muitos desses artistas um canal de expressão contra o regime. Boa parte do público desses artistas era constituída de jovens e estudantes ativistas, o que favorecia a inclusão de temas políticos nos produtos culturais em circulação” (Napolitano, 2009, p. 25). Contudo, é preciso ter em conta que os focos de protesto surgiam em diferentes formas e perspectivas ideológicas várias (Napolitano, 2009, p. 21-26).

Em novembro de 1964, no Teatro de Arena no Rio de Janeiro, estreou o espetáculo musical *Opinião*, com direção de Augusto Boal e apoio do Centro Popular de Cultura da UNE, o CPC. O *show* “reafirmou, simbolicamente, a aliança de classes derrotadas com Goulart: um ‘favelado’ (Zé Ketí), um ‘camponês’ (João do Valle) e uma ‘classe média de esquerda’ (Nara Leão) alternavam músicas e anedotas contra o regime”. Com o estrondoso sucesso, apresentações aconteceram pelo país, atraindo grande público, a rigor, formado pela classe média. A peça musical *Liberdade, liberdade* (1965), de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, também pioneira entre os trabalhos culturais de resistência política, apresentou-se por

primeira vez no Dia de Tiradentes, 21 de abril de 1965. Apresentações constantes foram realizadas Brasil afora, até as suas interdições pela censura em 1966 (Napolitano, 2009, p. 21-26; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

Com o surgimento dos festivais patrocinados por emissoras de televisão, a música popular expressava suas reflexões, críticas e aversão ao regime. Em sequência, “os gestores do mercado de bens simbólicos” continuaram a fazer investimentos na MPB, que dominou e arrebatou os festivais nacionais de canções. São exemplos de músicas politizadas premiadas nesses eventos; *Disparada* (1966) e *Caminhando – Pra não dizer que não falei das flores* (1968), de Geraldo Vandré, *Arrastão* (1965) e *Ponteio* (1967), de Edu Lobo, e *Roda Viva* (1967), de Chico Buarque (Napolitano, 2009, p. 21-26).

O Partido Comunista Brasileiro era um ponto de apoio à execução desses espetáculos, ligados às posições engajadas de esquerda — e que, em suas bem-sucedidas trajetórias, passaram a ter vultosa influência no âmbito cultural brasileiro. Nos anos de 1970, artistas populares como Gonzaguinha, Milton Nascimento, Elis Regina, Chico Buarque, dentre muitos outros, continuaram dando suas contribuições para o crescimento da indústria cultural no país, ao mesmo tempo em que se tornavam propagadores de valores democráticos e emancipadores diante da gestão militarizada imposta (Napolitano, 2009, p. 44-47).

Muitas das produções do teatro e do cinema brasileiro se posicionaram contrárias à política militar, enquanto vigorou o período da ditadura, fosse de maneira explícita ou com uso de artifícios que pudessem facilitar sua liberação pelos censores. Alguns dias antecedentes à promulgação do AI-5, a repressão já acontecia de forma mais intensa, redações de periódicos da grande imprensa foram invadidas, havia interesse em cercear pautas predeterminadas pelo governo como proibidas (Napolitano, 2017, p. 217-226; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

O teatro foi uma das áreas culturais mais afetadas pelo rigor da censura, antes mesmo da instauração da ditadura militar. Contudo, Maria Cristina Costa (2006) assevera que:

os processos de censura durante o regime militar adquiriam contornos mais sérios do que em épocas anteriores, até mesmo se considerarmos o Estado Novo e a atuação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda). Porém, percebe-se também que os censores não agiam sozinhos e que se valiam de manifestações de apoio da sociedade civil, que se expressava através de telefonemas, telegramas e cartas de entidades e associações e da mídia que se posicionava, a favor ou dava espaço para que certas pessoas se fizessem ouvir e ler (Costa, op. cit., p. 225-226).

Muitos dos intelectuais, produtores de cultura, foram impelidos ao exílio, principalmente pós-AI-5, haja vista a impossibilidade de realizarem seus projetos e o risco

que suas vidas corriam, caso permanecessem no país, a exemplo de Glauber Rocha, José Celso Martínez e Augusto Boal.

A censura aplicada pelo regime militar já contava com uma tradição. No período do Estado Novo, durante o governo de Getúlio Vargas, foi criada a Comissão de Censura em 1932, vinculada ao Ministério da Educação, como instrumento de controle e tolhimento de nossa cultura. Os militares ampliaram e politizaram a censura, ainda que o discurso oficial tivesse o hábito de embasar os seus atos em códigos de moralidade e dos “bons costumes”. Também houve ampliação da Lei de Segurança Nacional, criada em 1935, em que todos os recursos de repressão poderiam ser utilizados com o objetivo de conter qualquer manifestação de aspecto comunista, segundo o entendimento dos censores. Dessa forma, uma reunião de manifestantes que clamasse por liberdades democráticas, fizesse críticas ao regime ou de alguma forma contrariasse as ideias e preceitos do governo, poderia ser acusada de subversão e os participantes serem duramente punidos, como de fato aconteceu com frequência. Outra ferramenta do passado que se aproveitou foi a “censura prévia”, “instalada com a desculpa de assegurar a paz, a ordem e a segurança” (Carvalho, op. cit., p. 24). A ditadura militar, para instituir tal censura, de viés moral, social, político e ideológico, tinha como amparo legal o Decreto nº 1.077, de janeiro de 1970, do qual destaco o fragmento:

o decreto 1.077, de janeiro de 1970, que instituía a censura prévia, dizia: ‘Considerando que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum; considerando que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade brasileira; considerando que o emprego desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo que põe em risco a segurança nacional [...]. Não serão toleradas as publicações [...] contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação’ (Memórias da Ditadura, [s.d.]).

Conforme venho explorando, Plínio Marcos, assim como muitos outros dramaturgos e artistas, realizou constantes jornadas na esperança de conseguir liberação para a montagem de seus espetáculos, durante o regime militar. Todavia, a decisão, em muitas ocasiões, tardava a ser emitida, vindo a gerar enorme desalento, pois sempre existia alguma expectativa de que a resposta pudesse ser positiva, e, por conta do prazo, os preparativos encontravam-se prontos. Quando os vetos aconteciam na íntegra, interditando, portanto, as apresentações, não haveria como recorrer do veredito (Napolitano, 2019, p. 97-118). As formas de ação não diferiam na sua essência da forma como eram praticadas na “Era Vargas”:

A produção cultural era submetida a trâmites burocráticos de uma censura vaga e indefinida. em última instância, os autores, diretores e empresários ficavam nas

mãos dos delegados, que, em geral, obedeciam a critérios próprios para realizar sua ação coercitiva. Essa submissão incluía a humilhação de permanecer horas esperando no DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) por uma resposta. O depoimento de Flávio de Carvalho sobre sua tentativa de liberar a peça *O bailado do Deus morto*, publicado na *Revista Anual do Salão de Maio*, de 1939, é um retrato perfeito do aperto pelo qual passaram os produtores teatrais da época. Mesmo depois de concedida a autorização, o risco de vê-la revogada não deixaria de existir [...] (Carvalho, op. cit., p. 24-25).

A censura sustentou-se nos sistemas de censura-vigilância-repressão, sendo praticada de forma mais direta e abrangente com o uso de força policial em qualquer circunstância. A censura era colaborativa com as instâncias de informação (Serviço Nacional de Informações-SNI, Divisão de segurança e Informações do Ministério da Justiça – DSI) e repressão (delegacias de ordem política e social, as Dops, e os Centros de Operações de Defesa Interna/ Destacamentos de Operações de Informações – CODI-DOI), já antes praticada em nossa história e, então, revigoradas pelo regime, portanto, com mais poderes. Assim, ao final dos anos de 1960, foi imposta uma ampla legislação que dava suporte a tais fins, como a “Lei de Segurança Nacional (do Ato Institucional n. 2 (AI-2), de outubro de 1965), as leis de censura, os atos institucionais e complementares, a Constituição de 1967 e suas emendas. Não por acaso era comum a troca de papéis e relatórios entre as referidas agências” (Napolitano, 2017, p. 217-220; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

A Lei nº 5.536, publicada em novembro de 1968, compôs o aparato jurídico para a censura das manifestações culturais. Sua redação se direcionou às obras teatrais e cinematográficas, deixando explícito o que, há alguns anos, já era de conhecimento amplo sobre seu *modus operandi*. Qualquer obra dos meios citados que “atentasse contra a segurança nacional, ofendesse as religiões ou incentivasse a luta de classes” deveria arcar com os rigores da censura (Napolitano, 2017, p. 220; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

O Estado, gradativamente, centralizou os atos censórios, o que resultou, em 1972, na criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), do Departamento de Política Federal (complementada pelas Seções de Censura regionais), em vigor de 1972 a 1988, com antecedentes no Decreto nº 24.651, de 10 de julho de 1934, vinculado ao Ministério da Justiça, que ainda originou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DIP). A censura também esteve a cargo do Setor de Imprensa do Gabinete (Sigab), que decidia por parte da censura à imprensa (Napolitano, 2017, p. 217-220; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

A censura aplicada ao meio cinematográfico tinha os seus complicadores. Ainda era uma indústria que encontrava diversos empecilhos para se desenvolver, como escassos investimentos, ao passo que havia alcançado reconhecimento em outros países, a exemplo do

bem-sucedido Cinema Novo. “O regime queria censura, mas ao mesmo tempo não queria se desgastar, passando ao mundo a imagem de ser apenas mais uma ditadura latino-americana”, e ainda evitava prejudicar seus objetivos básicos dentro da lógica burocrática-repressiva de atuação dos militares (Memórias da Ditadura, [s.d.]).

Essa ressalva não exime os militares da responsabilidade de terem perseguido e censurado nosso cinema nacional por décadas. É emblemático o fato de a censura federal ter vetado o filme *Crônica de um industrial*, de Luiz Rosemberg Filho, no Brasil e no exterior, sendo que teria sido o único filme brasileiro a participar do Festival de Cannes de 1978 (Carvalho, op. cit., p. 48).

Napolitano (2017, p. 218) explica que “a indústria cinematográfica era vista como o elo mais frágil da indústria da cultura no Brasil, necessitando de algum protecionismo, subsídios e volume de produção para, minimamente, fazer frente ao produto estrangeiro, o qual os militares se opunham”. Esse cenário converteu-se na “chave de colaboração” entre cineastas de esquerda e regime militar.

Havemos de considerar que a censura durante o regime militar foi mais rigorosa e sistemática na proibição de programas televisivos e de rádio, com a imprensa escrita e montagens de espetáculos teatrais, sendo que aqui o ator fala frontalmente às pessoas, os temas desenvolvem-se com liberdade, características temerárias para os censores.

O teatro manteve-se como espaço de persistente resistência ao regime, apesar das ameaças e violência que recebeu enquanto perdurou o sistema ditatorial. Obteve reconhecimento intelectual, grandes nomes desse meio, do audiovisual e de outras áreas culturais, lideraram manifestações nas ruas em protesto à dura realidade de censura às artes (Napolitano, 2017, p. 110-125; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

O cerceamento de nossas manifestações culturais constitui perdas irreparáveis ao processo histórico de construção do patrimônio cultural brasileiro, sendo, portanto, um prejuízo insanável. Trata-se de grandiosa riqueza material e simbólica que deixou de acontecer em sua plenitude e, por consequência, jamais se transformaria em registros para as futuras gerações. Obviamente, também teriam o atributo de serem preciosas referências àquele período histórico, de modo a fornecer “janelas” com esse fim. Nessa perspectiva, a noção de cultura proposta por Napolitano calha com o que foi exposto:

[...] cultura é uma categoria que se manifesta a partir de vetores: o ‘espírito formador’ de um modo de vida global, que se expressa nas ‘atividades culturais’ como um todo (linguagem, arte, trabalho intelectual), e as expressões de uma “ordem social”, no seio da qual emergem culturas específicas (estilos de arte, tipo de

trabalho intelectual), que podem ser consideradas produto direto de outras atividades da vida material (Napolitano, 2017, p. 15).

O regime militar no Brasil se impôs por quase 21 anos, a cultura foi um alvo dos censores durante esse tempo, o que levou muitos artistas, diretores de teatro e cinema, escritores, jornalistas, dentre outros profissionais, a praticarem a autocensura, que é um ato consciente, e há diferentes maneiras de fazê-la. Algumas das estratégias se resumiam em evitar determinados assuntos, que poderiam gerar conflitos no âmbito legal; no uso de elipses, metáforas, linguagem cifrada; propositadamente, palavras eram inseridos no texto no intuito de desviar a atenção do assunto principal, nesse caso, haveria chances de os cortes dos censores recaírem apenas nessa parte e, assim, o trabalho ser liberado. “Aos poucos, com a prática continuada, a autocensura de exceção vai se tornando regra, hábito, assim como as justificativas para ela. Para funcionar, ela precisou silenciar aqueles que se recusaram a calar” (Carvalho, op. cit., p. 36-45; Napolitano, 2017, p. 110-125).

No começo de 1980, a censura arrefece-se, o processo de abertura política está em curso, contudo a vigilância, os cortes e vetos aos produtos culturais endossados pelo governo, seguem acontecendo. O Conselho Superior de Censura passou a atuar de modo mais efetivo nessa mesma década, nos anos finais do regime militar. Os seus membros seriam indicados pelo ministro da Justiça, no fito de intelectualizar a censura, e representantes da sociedade civil também comporiam o quadro na tarefa de analisar recursos contrários às decisões da Divisão de Censura de Diversões Públicas, o DCDP (Napolitano, 2019, p. 297-324; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

5.1 O teatro

Teatro só faz sentido quando é uma tribuna livre, onde se pode discutir até as últimas consequências os problemas dos homens (Plínio Marcos, [s.d.]).⁷³

O campo do teatro foi uma das áreas que mais se mobilizou na resistência cultural contra o regime militar, havia um clamor em comum entre atores, diretores e dramaturgos nessa empreitada, “contra a censura e pela liberdade de expressão”. É curioso o dado de que, nos anos de 1960, o teatro continha em si a mestria de aglutinar a opinião pública, apesar de sua audiência ser em número relativamente menor em cotejo com outras esferas artísticas. Em

⁷³ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos e conservado por seus filhos. Origens. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/dados/origens.htm>. Acesso em 08 dez. 2022.

junho de 1965, aconteceu umas das primeiras assembleias da classe teatral no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro. Na ocasião, houve a entrega de documento em objeção à censura, com cem assinaturas, ao presidente Castelo Branco. Outras manifestações e protestos seguiram-se a essa em repúdio às ações censórias (Napolitano, 2017, p. 76-85).

No início de 1968, a categoria mobilizou-se em uma memorável greve de três dias no Rio de Janeiro e em São Paulo. Profissionais ligados ao cinema, à arquitetura e às artes plásticas ampliaram o movimento, de posse de faixas e cartazes, e se concentraram no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Seis meses depois, com a implantação do AI-5, imperou a “lei da mordaza”, a resistência orgânica do meio teatral não tendo outra alternativa cedeu às circunstâncias, recuando de suas ações mais explícitas. Com a intensificação da violência, tornou-se impossível a oposição declarada ao regime sem que a vida dos manifestantes estivesse em risco. Rapidamente se disseminou “um clima de medo dentro do qual nenhuma manifestação coletiva e pública seria viável” (Michalski, 1979, p. 37-42).

Em relação à autocensura, Michalski (1979) pontua que “[P]or mais que alguns autores e artistas afirmem que se recusam a autocensurar a sua criação, e que trabalham como se a censura não existisse, deixando às autoridades a responsabilidade dos eventuais cortes”, tal prática está, de modo consciente ou não, “presente em tudo que cada um de nós tem feito e continua fazendo: ela está contida no próprio ar que a gente respira”. E ainda detalha:

[...] uma alusão mais evidente da autocensura [...]: a exploração pelos dramaturgos dos caminhos da linguagem metafórica, para levar ao público a mensagem pretendida de tal modo que ela possa ser entendida pelo espectador, mas que escape ao olho clínico do censor. A metáfora, a parábola, a alegoria constituem recursos intensamente enriquecedores da linguagem teatral, quando o seu emprego parte de uma opção espontânea do autor, da sua sensação de necessidade de expressar-se através destes e não de outros processos para transmitir ao futuro espectador o conteúdo pretendido. Mas quando se adota a linguagem metafórica a partir da motivação de *driblar* a vigilância do controle estatal, os resultados raramente são compensadores (Michalski, op. cit., p. 48-49).

Os anos de 1969 e 1971 marcaram época no teatro brasileiro. Os grupos teatrais de maior destaque no país — Arena, Opinião e Oficina — desmembraram-se ou encerraram suas atividades. Nesse período, o Oficina ainda encenou notórias peças, como *Galileu* e *Na selva das cidades*, de Bertold Brecht, e *Gracias Señor*, de criação coletiva. Nessa última, está definitivamente presente a estética da contracultura, há intenso trabalho com improvisação cênica e textual, as experiências encenadas buscam diluir fronteiras entre “arte e vida, público e obra”. Em linhas gerais, o teatro, à sua maneira, foi reflexo da contracultura no país, com

seus inúmeros questionamentos ao funcionamento total do sistema; recusa a padrões estabelecidos; de formas de se viver; de consumo; e de escracho a tudo isso.

A geração do teatro, que foi obrigada a conviver com o autoritarismo do AI-5, expressa muito bem essas características latentes nesse período. Diversas peças, que podem ser chamadas de contraculturais, utilizam-se da estética da marginalidade, “transgressão aos costumes morais e sexuais, da crítica radical às instituições, tidas como base do sistema autoritário”. Caracterizavam, ainda, essas obras, o humor com base no deboche e no grotesco, como ainda em ideias e fatos irracionais, isentos da busca por emoção e pedagogias de ensinamentos (Napolitano, 2019, p. 173-190; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

O teatro foi importante polo de discussões culturais, sociais, políticas e ideológicas da sociedade brasileira no período de exceção. Após o AI-5, duas montagens tiveram impactante repercussão: *Cemitério de automóveis*, do espanhol Fernando Arrabal, e *O balcão*, de Jean Genet, ambas dirigidas por Victor Garcia e produzidas por Ruth Escobar, atriz e produtora independente, que desde 1964 possuía seu próprio teatro e foi uma das personalidades mais críticas e ousadas, tanto em defesa da liberdade de opinião, durante o regime militar, como ainda na oposição ao cerceamento de nossa cultura (Napolitano, 2019, p. 173-190; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

Em 1973 e 1974, as peças *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *Pano na boca*, de Fauzi Arap, num movimento estratégico de exploração dos “silêncios”, cumpriram o importante papel de refletir sobre o teatro no país segundo o quadro repressivo que se instaurara em solo brasileiro. Ambos os trabalhos se inseriam nas concepções de esquerda mais ortodoxa, sem aderir às propostas tidas como ousadas para a época da contracultura jovem, que ganhou o nome de “desbunde”. Com isso, o objetivo era se opor, veementemente, ao segmento dramaturgico ligado ao PCB.

As obras teatrais têm em sua natureza a liberdade de criação e de expressão, a rigor, surgem de alguma insatisfação existencial do homem. Seu propósito não se fundamenta no apoio ou no estímulo às instituições vigentes, seus movimentos se dão ao contrário, pois tendem à reflexão, ao debate, ao questionamento e, a depender da situação, expõem suas rejeições. Nesse sentido, Yan Michalski (op. cit.) relaciona tais elementos ao regime militar:

que vê em qualquer questionamento, manifestação de desacordo ou crítica em relação ao sistema de valores por ele proposto, o potencial de uma rebelião — ou, se quiserem, de *guerra psicológica adversa* — disposta a derrubá-lo, tende a perder a noção correta das proporções entre ação e reação. Dali a uma atitude assumida de repressão ao perigo imaginado é apenas um passo (Yan Michalski, op. cit., p. 19).

As atitudes dos militares diante da cultura nacional, amparadas em leis aperfeiçoadas enquanto vigorou o regime, também se sustentaram em suas percepções morais, valores éticos e no temor de propagação do comunismo. Os cortes e vetos que os censores aplicavam às obras culturais tinham o objetivo de barrar aquilo que lhes parecia “grave perturbação da ordem natural das coisas”, o que implicava o cuidado da ordem política e da segurança nacional. A instituição do golpe no país empreendeu uma missão, “quase mística”, de conduzir o Brasil dentro dos “valores da civilização cristã e ocidental”, numa interpretação parcial, portanto subjetiva, daqueles que estavam no poder. Nessa perspectiva, “tudo o que pudesse aparecer, como uma pedra neste caminho, tinha de ser varrido da superfície”. Obviamente, a razão de existir do teatro não se enquadra na visão dos militares, seu acontecimento se relaciona com uma diversidade de fatos, sensibilidades e com a criatividade do artista (Michalski, op. cit., p. 18-20).

A citação a seguir esboça a situação na qual Plínio Marcos esteve imerso, no lugar que ocupou de dramaturgo em atividade mais perseguido e censurado do país, durante a fase mais crítica do regime:

Enquanto 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 no mais fundo possível na realidade abordada, sem ter de preocupar-se com as consequências extra artísticas que a divulgação da obra poderá hipoteticamente suscitar, para as autoridades responsáveis pelas diretrizes da censura a efetiva existência de cruciais conflitos de classe ou de condições sub-humanas 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 [...] (Michalski, op. cit., p. 18-20).

A veracidade dos temas que o autor Plínio Marcos desenvolveu não tinha relevância para os dirigentes à época. As análises que empreendeu de grupos socialmente subalternos, sacrificados e estigmatizados, eram irrelevantes ao sistema em voga, a exemplo dos encarcerados e a condição sub-humana à qual são submetidos, com total indiferença do Estado para com a sua sobrevivência e integridade moral e física ou, ainda, a ocorrência de crimes banais tendo como pano de fundo injustiças sociais. O que os censores não admitiam era a publicidade das constatações do autor acerca desses temas, uma vez que trariam preocupação ao governo, por serem contrárias às ideias e propagandas veiculadas de que o país estava no caminho do desenvolvimento, e a população se encontrava satisfeita com a posição dos dirigentes propagadores dos valores da civilização cristã e ocidental. Numa

estratégia de permanência dos interesses do regime, uma informação poderia ser definida como imoral ou subversiva pelo fato de ter se tornado de conhecimento público e, assim, ferir, de alguma maneira, os objetivos estratégicos das autoridades (Souza, 2010, p. 235-239; Napolitano, 2017, p. 41-57).

Ao final de 1968, tendo por aparelho burocrático a Lei nº 5.536 e amparo jurídico do AI-5, os vetos às peças teatrais estiveram mais condicionados à questão política em comparação com o aspecto moral. Entre 1968 e 1969, 14 e 27 peças, respectivamente, receberam embargo censório por conta de seu conteúdo político e 7 e 13 foram enquadradas porque desagradaram do ponto de vista moral (Napolitano, 2017, p. 220; Souza, op. cit., p. 239).

A peça de Plínio, *Jornada de um imbecil até o entendimento*, recebeu parecer dos censores Antonio Gomes Ferreira e Lenir de Azevedo, que destacou elementos acerca da luta de classes; pontuou subjetividades quanto a produção teatral e sua qualidade artística; já na esfera política, apontavam no texto dramático tendência à subversão internacional e, ainda, transpunha a “crítica política e os princípios da moral e dos bons costumes”, uma vez que:

uma peça de cunho subversivo e críticas às autoridades constituídas e espírito religioso do povo brasileiro, explorando o tema de lutas de classe e revolta social, não perdendo a oportunidade de atirar ao povo americano a principal responsabilidade da situação atual brasileira e taxar o governo atual de títeres internos, além de fazer frequente propaganda de entorpecentes e atos revolucionários, numa literatura dosada de pornografia intencional, finalizando com um ato de barbárie e sadismo, visto gargalharem em coro ao eliminarem um companheiro a pauladas (Souza, op. cit., p. 241).

Para os agentes censores, classificar a peça como de natureza subversiva implicava evidenciar sua adesão e disponibilidade em propagar ideologias estrangeiras no Brasil. Trata-se de uma ideia que não era explicada em detalhes, de onde ao certo se originava e qual o seu formato, uma vez que a censura não tinha o hábito de distinguir o pensamento de esquerda, quais eram seus idealizadores ou o que eles chamavam de comunismo. Tampouco costumavam demonstrar atenção sobre as peculiaridades das ações políticas (Souza, op. cit., p. 241; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

A peça *O abajur lilás*, também de Plínio, foi examinada pelos censores Solange Maria Teixeira Hernandez e Coriolano de Loyola Cabral Fagundes. A análise apresentada evidenciou questões relacionadas ao emprego da violência, à prática da tortura e identificaram, segundo seus entendimentos, referências indesejadas da atuação política de indivíduos que trabalhavam em prol da censura, um exemplo é a figura do torturador no texto

teatral, obviamente em analogia à prática da tortura durante o regime militar (Souza, op. cit., p. 243-250). Em agosto de 1987, a última análise da peça foi feita pelo censor Mauri Ângelo Paluso, o qual determinou que:

a peça em questão esteve proibida pela censura na metade da década de setenta, com as mudanças políticas e morais que a sociedade teve, a peça perde o seu caráter revelador e de denúncia deixando de chocar moralmente a sociedade e, sobretudo, de ameaçar a ordem vigente e o regime militar (Souza, op. cit., p. 250).

Depois de amargar um longo período de interdição, de fato a peça perde muito de sua vitalidade, o impacto que teria na sociedade da época em que foi tecida se esvaiu. É interessante aludir à opinião do escritor e dramaturgo Guilhermino Figueiredo (1915-1997), quando questionando sobre a questão de o público não poder julgar a obra, como no período sensório, e se ficamos prejudicados, ao que responde: “[C]laro, aí, desgraçadamente, nós não sabemos o que se criou. E, como todo teatro começa datado, ele tem que ser uma expressão que interesse ao presente, se ele não foi levado à cena ficou na gaveta. Daqui a 10 anos não é mais aquilo que era (Khéde, 1981, p. 175).

No caso da peça *O abajur lilás*, penso que, apesar das perdas, os temas continuam interessantes, atuais, são vetores de memória de nossa história recente. Ainda há a questão de o presidente da república, entre 2018 e 2022, um capitão da reserva do exército, contar com muitos apoiadores que demonstram claro saudosismo à ditadura militar. Com isso, nossas instituições democráticas tendem a se manterem alertas quanto a possíveis ações atentatórias à democracia, certamente, tendo por lição o golpe militar de 1964.

Os artistas buscavam se rebelar contra a censura, organizavam manifestações, passeatas, como a que ocorreu em São Paulo em frente ao Teatro Municipal, sob a liderança de Cacilda Becker, Paulo Autran, Walmor Chagas e Odete Lara, a indignação também aparecia em cartazes que diziam “Contra a Censura pela Cultura”. No Rio de Janeiro, a passeata concentrou-se no *Monumento aos Pracinhas*, a ampla linha de frente contou com artistas e intelectuais do gabarito de Barbara Heliodora, Nelson Rodrigues, Ferreira Gullar e Tônia Carrero, que, por um equívoco do “comandante da guarda”, terminou presa, sendo libertada em seguida devido à pressão feita por outro militar, políticos, e artistas com suas vaias, ao tenente da operação (Mendes, op. cit., p. 183-186).

O clima de perigo e tensão se acentuava a cada dia no país, as ações militares repressivas com base na violência tornavam-se mais constantes, o que ocasionava reações por parte de diferentes segmentos sociais, como no caso de artistas, escritores e estudantes. No

Rio de Janeiro, em 28 de março de 1968, o estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto foi morto por um soldado com um tiro à queima-roupa na região do peito enquanto participava de uma passeata em protesto ao fechamento do Restaurante Calabouço, de fundamental importância à comunidade que ali se servia, sobretudo pelo baixo custo das refeições. Outras pessoas ficaram feridas, como o estudante Benedito Frazão Dutra que também foi alvejado e levado ao hospital, onde permaneceu dias em coma até falecer. Esse trágico evento culminou em uma série de manifestações, que tiveram início no enterro de Edson Luís e afluiram para a passeata histórica dos cem mil no centro do Rio de Janeiro, com adesão de artistas e intelectuais (Mendes, 2009, p. 183-186; Napolitano, 2009, p. 27-33; Ventura, 1988, p. 97-131).

Apesar da resistência praticada pelos manifestantes, nas ruas e onde mais avaliassem necessário, a conjuntura política da época não dava qualquer sinal de que, a curto prazo, pudesse surgir um cenário mais otimista e, finalmente, democrático para a cultura e o país.

Em julho de 1968, o Teatro Galpão, situado no piso superior do Teatro Ruth Escobar, foi alvo de invasores que depredaram o local, quebraram instrumentos e espancaram artistas da peça *Roda Viva*. A Feira Paulista de Opinião, conduzida na Sala Gil Vicente, também no Ruth Escobar, recebeu ameaças por telefone. Plínio Marcos manifestou seu sentimento de repúdio diante de tamanha barbárie: “Esta terrível agressão é absurda, é ridícula. A cultura e a inteligência brasileira foram massacradas em seu templo” (Almanaque, 1968, s.d.). Nessa época, cartas anônimas eram depositadas nos teatros com ameaças de atos de vandalismo, de ações terroristas e até de mortes naqueles locais (Mendes, op. cit., p. 195-198).

No Rio de Janeiro, houve ataques com bombas nos teatros Gláucio Gil e Opinião. Três meses depois, em Porto Alegre, a violência foi impiedosa também com os atores que faziam o espetáculo *Roda Viva*. Aconteceram sequestros e espancamentos. Organizações clandestinas praticaram os atos. Após a montagem de estreia, em 3 de outubro de 1968, a peça foi proibida em definitivo (Mendes, op. cit., p. 196-198).

Desde a imposição do regime militar em 1º de abril de 1964, conforme tenho discutido até aqui, o teatro passou a enfrentar diferentes tipos de repressão e escabrosos atos de violência. No entanto, foi um período no qual era possível pensar e pôr em prática reações fortes e estratégicas, de modo a formar uma trincheira de luta contra a violência, o obscurantismo e o autoritarismo de ordem político-militar. Logo, essa situação mudaria para muito pior, com a promulgação do AI-5. As ações dos militares tornaram-se mais rigorosas no que tange à suspensão e à violação dos direitos políticos e civis dos cidadãos; a censura

estadual passou a estar sob a diretriz da Polícia Federal (Mendes, 2009, p. 185-186; Napolitano, 2009, p. 33-38).

Com os rumos que o país seguia, a decisão mais prudente a ser tomada pela classe teatral, talvez a única possível, foi a de se manter recuada por algum tempo, em termos de manifestações e enfrentamento com a polícia, no afã de se garantir a sobrevivência naqueles tempos sombrios. Até porque as proibições aos espetáculos passaram a ocorrer mais frequentemente acompanhadas por ameaças e (extrema) violência (Mendes, op. cit., p. 181-198).

Artistas de distintos segmentos foram obrigados a se exilarem em outros países, com os seus direitos civis cassados. Partiam para terras distantes, sem muito conhecimento de como seriam suas vidas dali por diante. De modo geral, os opositores ao regime eram vistos como subversivos a serem combatidos, com isso, os “suspeitos” poderiam ser — e em muitas ocasiões foram — indefinidamente intimidados, sequestrados, presos, sendo que as autoridades se viram no direito de excederem suas próprias leis ao torturar e promover desaparecimentos e assassinatos dos (supostos) “inimigos” (Khéde, 1981, p. 114-119; Napolitano, 2017, p. 151-198).

Os órgãos de repressão costumavam agir de modo sorrateiro para levar a cabo suas ações, fazendo desaparecer os opositores ao regime. Foi o caso da militante política Heleny Guariba, ocorrido no início de 1969. A jovem e promissora diretora de teatro não foi mais vista em público depois de ser presa. Esse terrível episódio inspirou Lauro César Muniz a escrever a peça *Sinal de vida* (Mendes, op. cit., p. 206).

Plínio esteve na linha de frente de oposição à censura, por suas atitudes libertárias e pela natureza dos trabalhos que criava. Nos tenebrosos anos da ditadura militar no país, correu diversos riscos. O autor se submeteu a enfrentamentos por defender a liberdade sem concessões, foi levado a prisões de modo arbitrário. Coadunavam-se ao clima de terror, as rígidas sanções aplicadas pela censura que vetara em todo o país a peça *Dois perdidos numa noite suja*, em 14 de agosto de 1968. E antes da implantação do AI-5, outra peça do Plínio, *Quando as máquinas param*, também fora proibida (Freire, 2006, p. 43-47; Mendes, 2009, p. 198-200; Plínio Marcos, [s.d.]).

O Conselho Superior de Censura, em 1979, começou a liberar peças teatrais, haja vista que seus membros, nessa época, eram contrários à censura. Como não tinham mais o inimigo comum da censura policial, a classe artística passou a ter embates e se dividia em ideologias e ideias opostas, no que concernia à gravidade do que foi e representou o período do militarismo, e quanto aos riscos de receberem sanções por conta, ainda, das leis vigentes.

Plínio foi uma voz firme nesse ponto, rejeitou a possibilidade de acolher um pedido de retratação oficial, seu interesse recaía na extinção definitiva dos instrumentos legais que amparavam a censura e, assim, fosse banida da sociedade brasileira. A respeito do voto de desagravo que recebeu, o autor santista declarou:

eu quero responder que não aceito esse voto. A censura que tantos anos abateu esse país com seu obscurantismo não tem direito de pedir desculpas. Nesse tempo em que fiquei impedido de exercer minhas atividades profissionais — escrever comentários esportivos, trabalhar como ator —, passei fome, e isso me dá a razão de não querer aceitar nenhum voto de desagravo de uma ditadura que constrange o povo. A censura existe e continua existindo. Não foi alterada nenhuma vírgula da Lei de Censura e a qualquer momento a censura na ditadura pode retirar do palco algum trabalho já encenado (Costa, 2006, p. 203).

Plínio recordou, ainda, a interdição fixada a sua primeira peça, *Barrela*, por vinte anos. Sendo que, durante todo esse tempo, pontua o dramaturgo, foram feitas dezenas de leituras e encenações clandestinas. Em suas justificativas acrescentou os nomes de alguns amigos que fizeram parte dessa saga, mas que já haviam falecido:

eu gostaria de lembrar o garoto – Kleber, que há vinte anos trabalhou na primeira montagem – e que já morreu. Quero lembrar também de Guina, que participou, em 68, no Rio, de outra encenação, que morreu. Quero lembrar de Alberto D’Aversa, mestre e amigo, falecido logo depois da proibição de *Barrela*, que ele dirigiu [...]. É em nome de todas essas pessoas e de muitas outras que não posso aceitar um voto de desagravo do Conselho Superior de Censura (Costa, op. cit., p. 203-204).

5.1.1 A luta em prol das liberdades

E mesmo com a censura ficando mais difícil e mais dura, havia muita valentia. As pessoas se expunham, especialmente o pessoal do teatro que ia às passeatas com os estudantes, participava de atos públicos e... montava espetáculos! Houve enfrentamento e muitos apanharam, mas aprendemos a reagir, a promover a desobediência civil. Foi difícil, mas heróico (Costa, 2006, p. 21, prefácio de Gianfrancesco Guarnieri).

A resistência conduzida por artistas, trabalhadores da cultura, intelectuais, estudantes, nos tempos do regime militar, contou com diversos episódios. O registro que ora faço de parte dessa história, também é uma contribuição para que se mantenha viva essa memória, além de se materializar como um reconhecimento àqueles(as) que se dispuseram a estar em espaços

públicos e privados em prol da luta por um Brasil livre dos autoritarismos e de todo o mal imputados ao seu povo nesse período.

Cristina Costa (2006, p. 17-267) promove uma reflexão abrangente acerca do regime militar; de suas formas de ação; de suas consequências na sociedade brasileira; da censura, das resistências, da sobrevivência de nossas artes; e da postura de seus realizadores em meio a tudo isso. O fragmento a seguir, também do prefácio feito por Gianfrancesco Guarnieri para a obra, agrega à compreensão de por que o teatro era a arte que mais incomodava os militares:

Tudo ficou muito mais difícil depois do golpe, quando o teatro adquiriu muita força. Principalmente o teatro social, preocupado com o país. Porque antes disso, ele era divertimento. Havia, por exemplo, o Abílio Pereira de Almeida, o autor brasileiro do TBC, que fazia uma crítica muito suave à sociedade, uma crítica moralista. Depois começou a virada, uma preocupação com a crítica à sociedade e à realidade brasileira. Então o exército veio e disse: “vamos acabar com esse teatro”. E a direita respondeu em coro: “É um absurdo, já não se pode mais ir ao teatro. É só miséria, pobreza...”. Não era verdade, não escrevamos sobre miséria, escrevamos sobre o país e sobre como sair da miséria (Costa, 2006, p. 19, prefácio de Gianfrancesco Guarnieri).

Selecionei a ilustração abaixo como primeiro exemplo da dita “desobediência civil”, corajosamente liderada pela classe artística, citada por Guarnieri na epígrafe inicial. O protesto em forma de greve se deu em doze de fevereiro de 1968, em repúdio ao arrocho da censura ao campo das artes e suas produções. A linha de frente contou com Eva Todor, Tônia Carrero, Eva Wilma, Odete Lara, Norma Bengell e Cacilda Becker.

Figura 2. Greve e passeata liderada por artistas.



Fonte: Google Imagens, 2023. Disponível em: www.google.com. Acesso em: 14 de mai. 2023.

Outra mobilização ocorreu nas escadarias do Teatro Municipal, pelo mesmo motivo, e marcava o encerramento da greve de três dias e noites que mantiveram os teatros fechados. Empresários, artistas plásticos, trabalhadores do ramo da arquitetura e da cultura, se juntaram aos artistas da televisão, do teatro e do cinema. Na ocasião foram colhidas assinaturas do público, sendo que o movimento também alcançou a cidade de São Paulo. Atos como esse, pelo abrandamento da censura, puderam acontecer sem que os participantes fossem severamente punidos pelo governo até a publicação do AI-5, uma vez que, a partir desse fato, estava proibida qualquer tipo de manifestação contrária à vigência e práticas da ditadura, fosse individual ou em grupo.

Figura 3. Protesto nas escadarias do Teatro Municipal no Rio de Janeiro.



Fonte: Google Imagens, 2023. Disponível em: www.google.com. Acesso em: 14 de mai. 2023.

Na fotografia a seguir, quase ao centro está Nelson Rodrigues, trajando terno e gravata. Um texto desse mesmo autor, pode ser lido em Zuenir Ventura (1988, p. 155-165), no qual descreve a seu modo e em detalhes como ocorreu a mobilização. Na parte inferior da foto, o médico, ator, diretor e produtor teatral Fernando Torres discursa ao microfone.

Figura 4. Protesto nas escadarias do Teatro Municipal no Rio de Janeiro.



Fonte: Google Imagens, 2023. Disponível em: www.google.com. Acesso em: 12 de mai. 2023.

É fundamental resgatar a trágica circunstância na qual o estudante secundarista de 18 anos, Edson Luís de Lima Souto, foi assassinado por policiais militares no restaurante Calabouço, da UFRJ. O ato de extrema violência do dia 28 de março de 1968, culminou no estreitamento das relações entre opositores ao regime militar e estudantes, que se uniram em protestos conjuntos como forma de expressar indignação frente aos últimos acontecimentos. A Passeata dos Cem Mil foi um desdobramento desses eventos e união desses grupos, teve lugar no Centro do Rio de Janeiro, em 26 de junho do mesmo ano, e contou com uma massa de estudantes, artistas, cineastas, profissionais da música, assim como, de trabalhadores de outras áreas, que fizeram ecoar seu “grito” em combate à ditadura, às violências e perdas que esse regime representava. A obra de Ventura (op. cit, p. 107-131) – em forma de relato, sob o amparo de depoimentos e documentos de diferentes origens, faz uma análise política, social e psicológica de 1968, que para o autor é “o ano que não terminou”. Ao transcrever o depoimento do jornalista Carlos Lacerda, o autor situa esses eventos como componentes dos pretextos utilizados pelos setores mais austeros do governo, para justificar a instituição do AI-5.

Figura 5. Passeata dos Cem Mil no Centro do Rio de Janeiro.



Fonte: Google Imagens, 2023. Disponível em: www.google.com. Acesso em: 12 de mai. 2023.

O “artigo/memória”, assim descrito por seu autor Robson Camargo (2017), *As mobilizações de 1977 e a greve dos artistas. Memórias da luta pela anistia e pelas liberdades democráticas no Brasil*, enriquece as ponderações tecidas até aqui. É lamentável a impossibilidade de comentá-lo na íntegra, porque a união de cada parágrafo dá conta de uma narrativa instigante, de como uma militância bem articulada, como a que foi narrada, apesar de imbuída de riscos, era capaz de repercutir a nível nacional e no exterior, como também obter conquistas vitais.

Feito em memória de Maria Cecília Nascimento Garcia, dedicada militante contra a ditadura, o início do artigo se constrói de “um depoimento à Comissão da Verdade da Universidade de São Paulo, pesquisa apoiada pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo)”. Para além do relato de fatos pessoais, Camargo adverte contar:

[...] uma história desconhecida por muitos, talvez a maioria dos que se interessam pelo processo de abertura brasileiro: o papel e a importante luta dos artistas de São Paulo pelas liberdades democráticas, durante o ano de 1977. Pessoas ligadas à classe teatral, à televisão e ao cinema, grande parte organizada em torno da oposição sindical, desempenharam papel fundamental e de primeira linha na luta contra a ditadura e retomada do Estado de Direito (Camargo, op. cit., p.1).

Ressalta em seu trabalho, tanto a coragem dos artistas desconhecidos do grande público como daqueles já renomados, “que arriscaram suas vidas e carreiras, naquele momento de vital importância para o término da ditadura instalada há anos”. Por esse caminho concebe o entendimento do “fim da ditadura por ato de muitos, nas ruas”. Nas atividades que desenvolveu com a Liga Operária, uma pequena organização trotskista, no ano de 1976 em São Paulo, buscou “convencer os “operários” da organização que havia

possibilidade de um grande trabalho entre os artistas e técnicos, em São Paulo” (Camargo, op. cit., p. 2-3):

Com muito custo conseguimos convencer a Liga Operária, em fins de 1976, a ser um pouco menos operária, não sem alguns rangeres de dentes. Sim, os artistas de São Paulo, como foi comprovado no ano seguinte, foram grandes batalhadores pela democracia no Brasil. Ruth Escobar, Renato Consorte, Lélia Abramo, Claudio Mamberti, Gabriela Rabello, Francisco Solano, Claudia Alencar, Gésio Amadeu, Dulce Muniz, Ruthinéia de Moraes, entre outros. Conseguimos, com muito tato, impulsionar atividades conjuntas com todos, atividades que tiveram muita repercussão na imprensa [...]. Nós éramos quase nada; não passávamos de inexpressivos militantes da Liga, mas com muita vontade de colocar fogo na panela de pressão da democracia (Camargo, op. cit., p. 3).

Creio que as resistências articuladas e postas em prática, contrárias às políticas opressoras dos tempos da ditadura, tenham sido um mecanismo fundamental de encorajamento para que o meio cultural de forma ampla – aqui lembro os cineastas comprometidos com as questões democráticas –, pudesse ter ânimo na busca de alternativas que viabilizassem os seus trabalhos, assim como fé de que no futuro a democracia haveria de acontecer.

5.2 A mídia televisiva

O primeiro modelo de “televisão”, doravante TV, com seu sistema analógico, surgiu nos Estados Unidos em 1926 e na Europa em 1928. No Brasil, a década de 1950 marcou a expansão desse aparelho, que aos poucos ocupou espaços antes pertencentes à rádio. Segundo Mario Sampaio (1984), “Assis Chateaubriand Bandeira de Mello – depois de uma fase de instalação cheia de incidentes, a 18 de setembro de 1950 ele inaugurou, na capital paulista, a Televisão Tupi Difusora” (Sampaio, op. cit., p. 199-207).

Entretanto, a TV ainda demorou algum tempo para se consolidar no Brasil e se tornar um veículo de massa, ainda nos anos de 1960. Esse foi o meio de comunicação utilizado pelo regime militar, por esse motivo, direcionou investimentos para que pudesse se desenvolver, assim como fizeram grupos estrangeiros, tais ações viabilizaram o crescimento desse veículo no país (Memórias da Ditadura, [s.d.]). Nesse tempo, os mecanismos de controle infligidos aos meios de comunicação cerceavam seu pleno funcionamento, sendo que estavam totalmente proibidas críticas ao governo. Concomitante à censura oficial, as emissoras

deveriam cumprir uma rotina de autocensura para toda a sua programação. Os comandantes autoritários da nação utilizavam as mídias para disseminar elogios a sua atuação, como forma de convencer o povo de que faziam uma gestão bem-sucedida, com realizações, de modo a camuflar todo o mal que se instalou no país com o advento do militarismo ao poder. Todavia, em meio a tais contradições, a TV Cultura apresentava opiniões políticas; discutia problemas graves que afetavam o país, como as consequências da desigualdade social, e se consolidou uma empresa pública de qualidade, com destaque tanto para a grade de telejornalismo como para a seleção de teledramaturgia:

Os militares tinham interesse numa rede que abrangesse o país. Em nome da “integração nacional”, foi criado o sistema Embratel, com o objetivo de fornecer infraestrutura de comunicação. O chamado “milagre econômico” era propagado através do telejornalismo, que nasceu como porta-voz do regime (Memórias da Ditadura, [s.d.]).

Tânia Pellegrini (2005) focaliza a criação da Rede Globo, principal emissora televisiva no país, como o marco central para designar a TV como um “fenômeno abrangente, nas condições específicas permitidas pelo regime militar, com seu projeto de integração nacional e modernização em moldes industriais, inclusive para a cultura” (Pellegrini, op. cit., p. 127). Coelho Neto, em depoimento à obra de Maria Cristina Costa (2006), relata:

Quando a censura era no rádio ou na televisão, também havia negociação com a emissora. A Rede Globo sempre negociava com os censores, pois a sinopse que devia ser aprovada quando apresentada aos órgãos competentes nem sempre trazia elementos suficientes para a classificação etária. Em 1987, depois do fim da censura, a novela *Mandala*, na qual Jocasta era vivida por Vera Fischer e Édipo, por Felipe Camargo, só foi liberada depois que a emissora garantiu aos censores que o incesto entre os dois personagens, ao contrário da peça na qual se inspirava, não se consumaria. Em 1984, Silvio de Abreu, autor de *Vereda Tropical* negociou com a censura a troca de pares amorosos e a supressão de relacionamentos considerados ilícitos para evitar cortes no decorrer da trama (Costa, op. cit., p. 213).

Concluídas as negociações acerca do texto a ser filmado, os responsáveis pela realização da obra davam início às atividades. Coelho Neto recorda que, antes da encenação de peças teatrais, o censor estaria presente no ensaio geral.

A partir da década de 1970, a TV brasileira começou a trilhar caminhos opostos ao conservadorismo. Ainda sob domínio dos militares, no interior desse meio de comunicação, ocorreu cooptação de dramaturgos com notório domínio da dramaturgia, para que criassem produções, a exemplo de telenovelas, que viessem a promover renovação nesse campo. Trata-se de uma situação compreensível, visto a necessidade desses profissionais em superar

as dificuldades daquele momento histórico, ocasionadas por censura e perseguições, tornando-lhes mais difícil a sobrevivência.⁷⁴

Autores e artistas voltados à esquerda política encontraram brechas para lançar sua voz de contestação dentro de suas obras, em contra às arbitrariedades daquele regime. Como pondera Pellegrini (op. cit., p. 130), esses autores, antes comprometidos com causas ligadas ao povo, caras à esquerda e defendidas pelas organizações populares do início dos anos de 1960, geraram lucros à emissora. Dentre as contratações efetuadas estavam, Dias Gomes, Bráulio Pedroso, Lauro César Muniz, Paulo Pontes, Armando Costa e Vianinha. Esses dramaturgos, “com carisma e bagagem de esquerda, [foram] amadurecidos nos Centros Populares de Cultura, no grupo Opinião ou no Partido Comunista e suas ramificações”. Desse modo, além de propagar para o telespectador o padrão elevado que a Globo estaria alcançando, ao firmar parcerias com esses autores, era de interesse monitorar a literatura de resistência, que mesmo frente às restrições do regime, acontecia com vigor, como no teatro e na literatura (Pellegrini, op. cit., p. 126-133).

5.3 O cinema

Quando foi deflagrado o golpe militar no Brasil, o cinema brasileiro vivia uma fase de intensa criatividade com o reconhecido e premiado Cinema Novo (1960-1972). As filmagens em sua crueza, porque remontam ao real, chegavam às telas por meio de uma linguagem cinematográfica inovadora, havia intenção de trazer o verídico para as imagens, assim, a estética montada pautou-se no *slogan* anunciado por Glauber Rocha: “uma ideia na cabeça e

⁷⁴ Ivo Júnior (2020) faz um paralelo elucidativo entre a televisão e o cinema enquanto veículos de massa: “sendo o cinema, assim como a televisão, os veículos que mais utilizam as linguagens audiovisuais, é razoável que exista grande polêmica a respeito do assunto. Para alguns estudiosos, a valorização da imagem nas produções midiáticas é algo empobrecedor, que acaba por desvalorizar a essência da arte, assim como qualquer produto da cultura de massas que aliene e condiciona o público. A exploração da imagem seria certamente uma técnica para seduzir o telespectador e envolvê-lo pouco a pouco, sem que ele se dê conta disso. Uma verdadeira armadilha. Porém, não se pode desconsiderar a existência das análises feitas pelos estudiosos da comunicação que defendem a produção imagética. Cinema e televisão são suportes que valorizam a produção contemporânea através do casamento perfeito entre a imagem e a palavra. O que faz com que o texto seja mais interativo, proporcionando a intertextualidade e a contextualização da linguagem, favorecendo o diálogo e a leitura. Portanto, esses veículos não podem ser indiscriminadamente vistos como manipuladores e alienadores. Independente dos veículos de massa, como a televisão e o cinema, serem considerados instrumentos de manipulação, empreendimento mercadológico, tecnologia de difusão ou suportes para a renovação da arte, não se pode negar eles têm um papel relevante na forma atual de ver e representar a realidade e uma função significativa no mundo contemporâneo. O homem sempre sentiu a necessidade de se comunicar, utilizando diferentes recursos para transmitir seus conhecimentos, suas emoções, concepções e informações sobre a ocorrência de fatos reais ou irrealis” (Júnior, op. cit., p. 41-42).

uma câmera na mão”. Apesar de não alcançar as classes populares, o Cinema Novo manteve forte diálogo com plateias estudantis, intelectuais, e com o circuito cinematográfico internacional a partir da evolução do golpe. Tanto esse movimento quanto o Cinema Marginal expressaram em seus filmes forte cunho social e político, em compasso com a sociedade brasileira, entre as décadas de 1960 e 1970 (Napolitano, 2017, p. 217-228; Memórias da Ditadura, [s.d.]; Xavier, 2001, p. 47-65).

Em 1966, o setor cinematográfico passou por uma reestruturação a partir de decisões centralizadas no Executivo. Nesse mesmo ano, em 18 de novembro, o governo criou o Instituto Nacional de Cinema (INC), estabelecendo como competência da União a censura a obras fílmicas e definiu a “produção, distribuição e exibição de filmes brasileiros como política de Estado” (Napolitano, 2017, p. 199-227). Foram instituídas também as seguintes normativas: Lei 4.549, de 10/12/1964, a qual concedeu isenção de impostos pelo prazo de dois anos, para importação de material e equipamento cinematográfico, “até então gravados por uma taxa aduaneira que variava de 30% a 50% *ad valorem*”; o Decreto 55.202, de 11/12/1964, especificou as exigências na definição de filme brasileiro e instituiu que a adaptação cinematográfica deveria ser feita por brasileiro e, no caso de estrangeiro, deveria residir no país há pelo menos cinco anos; a Lei 4.622, de 2/5/1965, isentou de tributos a importação de material de laboratório e as fábricas de filmes virgens, pelo tempo de três anos. Já o Decreto 56.499, de 21/6/1965, determinou que todas as salas de cinema de grandes cidades deveriam promover a exibição de filmes nacionais (SIMIS, 1996, p. 251-252).

É importante apontar que, nos anos de 1970, ao mesmo tempo que o cinema brasileiro teve de se adaptar ao autoritarismo do governo militar e, por conseguinte, ao cerceamento a muitas de suas produções com a imposição da censura, diretores de cinema também se beneficiaram financeiramente com incentivos fornecidos por esse mesmo Estado arbitrário. Nessa época, o governo militar do Brasil não via com bons olhos o domínio cada vez maior do mercado de filmes americanos, oriundos da indústria de Hollywood. Dessa forma, o cinema nacional, que já havia conquistado excelentes avaliações em circuitos internacionais, necessitava, sobretudo, de apoio para sustentar-se no âmbito cultural do país. O suporte financeiro concedido financiou obras fílmicas que, posteriormente, passariam pelo crivo dos órgãos competentes.

O governo Geisel, em 1973, agregou dramaturgos e cineastas de esquerda “que já constituíam grupos de pressão organizados” para comporem um debate capaz de formatar uma futura política cultural, de vertente nacionalista e protecionista, uma vez que, até então, o governo tinha o histórico de prezar pelo aspecto da brasilidade, assim como fazia parte dos

ideais de setores voltados à esquerda. Dessa parceria foi criado o “Plano Nacional de Cultura” (PNC), em 1975, também conhecido por Política Nacional de Cultura — o lançamento foi em janeiro de 1976. Outros órgãos “normativos e executivos” surgiram, a exemplo do Conselho Nacional de Direitos Autorais de Cinema (CNC) (Napolitano, 2017, p. 217-231).

Os militares também fizeram concessões para atrair os mais reconhecidos cineastas de esquerda e, em prol de seus interesses, trataram de conciliar suas ideologias conservadoras com as ideias dos componentes da classe artística que lhes estavam próximos. Certamente, havia vigilância no decorrer de todo o processo para que se evitasse a divulgação de ideias (radicais) contra o regime (Napolitano, 2017, p. 217-231).

A Embrafilme, estatal criada em 1969, atuou no controle do mercado nacional cinematográfico, e teve poder regulatório de informação e conteúdo, além de papel significativo na ampliação de mercado destinado aos filmes nacionais. A empresa, tendo passado por uma reestruturação, tornou-se mista, assim, agia na produção e distribuição de filmes. Chegou a financiar trinta por cento da criação de filmes, com participação nos lucros obtidos. O Concine, Conselho de Cinema, criado em 1975 pela mesma lei que extinguiu o INC, e ampliou a Embrafilme, também foi um órgão fundamental no sentido de estabelecer normas e regular as atividades do campo cinematográfico (Napolitano, 2017, p. 217-231; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

Nessa relação que se estabeleceu entre a esquerda e o Estado gerido por militares na política cultural, não faltaram disputas e embates. Há o caso emblemático do longa-metragem *Pra frente, Brasil*, do diretor Roberto Farias, cujo enredo trouxe o tópico da perseguição e tortura ao cidadão indefeso e/ou inocente, com consequências terríveis aos que também compartilham de sua vida. Tal contexto se associa aos temas da luta armada, à ação de grupo paramilitar, à convivência do Estado, dentre outros (Napolitano, 2017, p. 217-231).

Napolitano explicita que “Obviamente, a negociação entre os diversos aparelhos e instâncias do Estado não era unívoca e muitos desses filmes causaram mal-estar dentro do Governo e nas Forças Armadas, [como ocorreu com esse filme], pivô de uma grande crise interna na Embrafilme”. Entre a classe artística também surgiam desacordos. Nomes representativos do Cinema Novo receberam amplo subsídio oficial, como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. Muitos realizadores cinematográficos, em geral os mais jovens e transgressores, se recusaram a entrar nessa parceria com o governo, e assim fazer parte da Embrafilme. De um lado, havia a rejeição por parte de cineastas no tocante a esse tipo de política, “de mecenato oficial”, de outro, o desinteresse em aderir à estética de cinema avalizada pelo “sistema”, com predominância de estrutura “séria” e “cult”. Por tais motivos,

muitos diretores buscaram outros caminhos para realizarem suas obras, como a adesão ao Cinema Marginal, em suas infinitas possibilidades experimentais, antidogmáticas, e ainda com baixos custos de produção, de modo a seguir o estilo de concepção da “boca do lixo” (Napolitano, 2017, p. 217-231; Memórias da Ditadura, [s.d.]).

Contudo, Marcelo Ridenti (2000, p. 323) ressalta que, o princípio dos anos de 1970 marcou a consolidação do processo de modernização conservadora da sociedade brasileira, e que é possível notar ambiguidades na atuação dos artistas de esquerda:

por um lado, a presença castradora da censura e a constante repressão a quem ousava protestar, que implicou a prisão, o exílio e até mesmo a morte de alguns deles; por outro lado, cresceu e consolidou-se uma indústria cultural que deu emprego e bons contratos aos artistas, inclusive aos de esquerda, com o próprio Estado atuando como financiador de produções artísticas e criador de leis protecionistas aos empreendimentos culturais nacionais. O governo e a mídia, especialmente a televisão, iam desfigurando as utopias libertárias, transformando-as em ideologias de consolidação da nova ordem nacional. A mistura de romantismo e realismo dos movimentos culturais revolucionários dos anos 60 banalizava-se, por exemplo, nas telenovelas (Ridenti, op. cit., p. 323).

Com a extinção da Embrafilme, no governo de Fernando Collor em 1990, a produção cinematográfica brasileira mergulha em profunda crise. O rápido retrocesso que se deu parecia aniquilar a indústria de cinema nacional, uma prova de que a política cultural implantada pela empresa enquanto esteve na ativa era frágil e, portanto, como se confirmou, não suportaria grande revés, até porque a robusta expansão das produções hollywoodianas ocupava cada vez mais espaço no país. Da participação em torno de trinta por cento no mercado interno, durante os anos de 1980, o filme brasileiro sofreu uma queda vertiginosa, passando a representar, em média, apenas um por cento (Napolitano, 2017, p. 217-231; Simis, op. cit. p. 251-275).

5.3.1 O gênero cinematográfico policial

Temos visto que na obra de Plínio Marcos é frequente a movimentação de personagens alheios aos códigos e leis de nossa sociedade normatizada, em suas histórias, muitas vezes, habitam o marginal, seja por estar num contexto de marginalização social ou porque comete delitos de menor gravidade; o malandro, que busca seu próprio bem-estar, acaba levando a vida de qualquer jeito, mostra-se disposto a enganar, a explorar os outros; e o bandido,

agindo como quem não tem mais nada a perder, é audaz no confronto, por vezes mortal, com a polícia.

Marco Almeida (2007, p. 137-173) aponta que a partir da Segunda Guerra (1939-1945), elementos do gênero policial estavam presentes na produção cinematográfica nacional, que dava seus primeiros passos rumo à industrialização, como nas chanchadas, e em filmes tratados como pertencentes a essa linha, são alguns: *Amei um bicheiro* (1952), *Na senda do crime* (1954), *Quem matou Anabela?* (1956).

Nos anos de 1960, ressurgiu uma linha do gênero que tem como prática aproveitar episódios de nossa sociedade e notícias recentes de jornais. O diretor Roberto Farias foi um pioneiro nesse campo, lançando, respectivamente, *Cidade Ameaçada*, em 1960, e *Assalto ao Trem Pagador*, de 1962. As biografias de policiais e criminosos também são fonte de inspiração para filmes dessa época, cabe citar como referências *Mineirinho*, *Vivo ou Morto*, dirigido por Aurélio Teixeira, em 1967; *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, com direção de Hector Babenco, de 1977 (Almeida, op. cit., p. 138-143; José Ortiz, 1983, p. 51-87).

Trata-se de um gênero ficcional que, para além da evidente violência e injustiças praticadas na trama, expõe perceptível crítica social, costurada no decorrer da narrativa de cada obra. Assim, convém observar como a tônica social se constrói e movimenta o enredo de cada produção fílmica sob estudo, que usufrui do gênero.

Como o cinema brasileiro é híbrido na sua composição, os filmes, de modo geral, reformulam suas bases de referência. O gênero policial não escapa a essa regra, sendo mutável, e cada filme ligado a essa vertente apresenta reestruturações e, portanto, peculiaridades, a exemplo do icônico *O Bandido da Luz Vermelha*, de 1968. No que tange às considerações feitas até agora, são ricamente complementares as reflexões de Robert Stam (2013), acerca do “normativismo” na “análise genérica” de um filme, o qual refere-se a:

ter-se uma ideia preconcebida do que um filme de determinado gênero deveria fazer, em lugar de perceber o gênero simplesmente como um trampolim para a criatividade e a inovação. Em terceiro lugar, imagina-se por vezes que o gênero seja *monolítico*, como se os filmes pertencessem exclusivamente a um único gênero (Stam, op. cit., p. 149).

Em seguida pondera que:

Os gêneros estão permanentemente abertos à reconfiguração como nas eternas manifestações da irreverência carnavalesca remontado pelo menos à Idade Média. [...] Os gêneros também podem estar *submersos*, como no caso em que um filme superficialmente parece pertencer a um gênero, porém, em um nível mais profundo, pertence a outro [...]. Talvez a forma mais proveitosa de utilizar o gênero seja

entendê-lo como um conjunto de recursos discursivos, uma ponte para a criatividade [...]. Deslocamo-nos, desse modo, do campo da taxonomia estática para o das operações ativas e transformadoras (Stam, op. cit., p. 150-151).

Faz sentido pensar a ambiguidade no gênero policial como um dos principais elementos existentes no percurso narrativo do filme. Ortiz Ramos (1995) relaciona a construção do filme policial brasileiro com nosso construto sociocultural e herança estrangeira, além do papel do intelectual-jornalista no contexto dos anos de 1970. Em geral, esses filmes:

trabalham o gênero no interior do processo cultural brasileiro. Há também um desejo da sua utilização para conseguir cativar o espectador, o que leva tanto a matrizes do cinema americano, como a elementos presentes na memória popular e de massa nacional. Mas também tem agido ativamente o peso da tradição crítica do intelectual-jornalista, revivida no contexto dos anos 70, quando o aspecto de ‘missão’ da profissão e o mercado se articularam de uma forma particular (Ramos, 1995, p. 189).

No próximo capítulo, relaciono o repertório conceitual *bakhtiniano* selecionado e traços da existência do filósofo, tanto com o estudo da análise fílmica, como com aspectos da obra de Plínio Marcos.

6. OS POSTULADOS DE MIKHAIL BAKHTIN E O CINEMA

Mikhail Bakhtin priorizou em várias de suas obras o tema da linguagem, na perspectiva dos discursos cotidianos, criando para eles descrições – fonte de embasamento para suas categorizações. A linguagem é mediadora do sujeito com o mundo tangível e, dessa maneira, nos conectamos com o real sobre o qual existimos e agimos com nossas atividades diárias.

Bakhtin possui afinidades com os estudos de Karl Marx (1818-1883), isto é, recebeu influências desse filósofo, como na construção das bases de suas considerações sobre a natureza da linguagem, e como se constituiria a consciência, nossa atividade mental, processo no qual a interação com o outro possui centralidade, pois é dessa maneira que o sujeito constitui-se como tal. Assim, a alteridade garante a base e se entrelaça ao pensamento dialógico (Brait, 2012, p. 17-40; Faraco, 2009, p. 11-34).

É válido mencionar que os conceitos bakhtinianos em estudo, relevantes à argumentação tecida agora e em subsequência, para a análise dos filmes, por vezes são abordados de modo separado. Porém, a compreensão de tal repertório conceitual é dependente

de seu estudo em conjunto, isto é, de forma articulada, pois, assim, são estabelecidas as devidas e complexas relações entre as ideias do autor, que além de conexão, muitas vezes expressam junção entre si.

A célebre e diversa obra do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin tornou-se conhecida no ocidente na segunda metade do século XX. Segundo José Luiz Fiorin (op. cit.), tal difusão começa exatamente em 1967, por meio de uma apresentação feita por Júlia Kristeva das obras do notório pensador, que versam sobre Dostoiévski e Rabelais, na revista francesa *Critique*. Em 1968, foi produzida uma tradução em italiano da primeira obra, ou seja, sobre Dostoievski e outra para o inglês da segunda obra, que trata de Rabelais. Pouco depois, em 1970, ambas produções foram publicadas em francês. Convém pontuar, conforme o mesmo autor, que no Ocidente não se publicou a obra de Bakhtin na ordem em que foi elaborada, sua divulgação se deu com atrasos e de forma acronológica, o que equivale dizer que o conjunto da obra não se tornou pública na ordem em que foi escrita, assim como ocorreu na antiga União Soviética (Fiorin, op. cit., p. 9-14). Segundo Fiorin:

em 1963, apareceu seu trabalho [de Bakhtin] sobre Dostoiévski; em 1965, seu livro sobre Rabelais; só depois de sua morte, em 1975, sua obra sobre a teoria do romance, volume preparado por Bakhtin, mas com textos que ele havia escrito já na década de 1930. Em 1979, vem a lume um trabalho com material de arquivo. Bakhtin deixou inúmeros textos manuscritos, que ainda hoje estão sendo publicados. Em 1986, edita-se *Para uma filosofia do ato*, trabalho produzido entre 1919 e 1921. Assim, não se conhece tudo o que Bakhtin realmente escreveu e o material de arquivo é constituído [...] de textos inacabados (Fiorin, op. cit., p. 13).

Estas são as circunstâncias a serem consideradas sobre a propagação e apropriação dos estudos de Bakhtin e do Círculo no Ocidente, ao final da década de 1960. A rigor, os primórdios das discussões das teorias do estudioso no Brasil remontam à década de 1980. Estava claro que o centro do debate teórico se situava na linguagem, que se expandia a um robusto universo de teorias compondo uma unidade coesa, unificada do pensamento.

Em razão de os escritos de Bakhtin terem sido publicados em desalinho à ordem de suas elaborações, e como os assuntos desenvolvidos são progressivos, por vezes tratados de forma sutil ou com amplidão, aparecem, em algum momento histórico, reformulados pelo autor. Assim, foram surgindo dificuldades tanto na recepção como na interpretação de sua obra, sendo que a junção de partes, isto é, do que já tinha vindo à luz, produziria o sentido de totalidade dos fenômenos tratados.

De acordo com Fiorin (op. cit., p. 12), Bakhtin “não elaborou uma obra didática pronta para ser ensinada”, seja em escolas ou universidades, não se trata de uma teoria “facilmente

aplicável nem uma metodologia acabada”, apreender o seu pensamento é tarefa árdua. “Muitos de seus textos são inacabados no sentido literal do termo, pois eram manuscritos ainda não concluídos, eram rascunhos” (Fiorin, op. cit., p. 12).

Há outros dois imbróglis referentes às publicações de Bakhtin. As edições desses trabalhos no país de origem de seu autor possuem as peculiaridades de que, algumas destas foram atribuídas ao próprio Bakhtin, porém lançadas em nome de outros autores que compunham o Círculo. Há obras que foram reveladas somente após a sua morte. Por motivos políticos, absteve-se de assumir tais autorias, uma vez que fora severamente perseguido em tempos anteriores e posteriores à Revolução Russa, em 1917. Além do mais, é importante sublinhar os problemas que circundam as traduções dessas obras.

Trago como exemplo o livro *Marxismo e Filosofia da linguagem* (1929) com publicação original em nome de Valentin Nikolaévitch Volochínov – é usual que esse último sobrenome seja grafado “Voloshinov” –, no decorrer do capítulo opto pela forma constante na obra consultada, de modo a fazer referência à dupla autoria “Bakhtin/Volochínov” (2014). Entretanto, a partir de 1970, o linguista Viatcheslav Ivánovich Ivánov afirmara que a dita obra fora escrita por Bakhtin e não pelo estudioso Volochínov. Uma consideração estendida a outros textos e artigos surgidos com as assinaturas de Volochínov e Pavel Medvédev. Segundo Carlos Alberto Faraco (2009, p. 11-13), “os três intelectuais envolvidos tiveram fortes laços de amizade, encontraram-se regularmente durante dez anos (1919-1929) num grupo de estudos e partilharam um conjunto expressivo de ideias”, e, por convenção, o grupo terminou por receber o nome de *Círculo de Bakhtin*, por ser o filósofo membro de destaque, com suas publicações de notória envergadura. No entanto, estabelecer referência a Bakhtin não implica de igual modo fazer referência ao Círculo, composto por vários estudiosos de áreas distintas, portanto com trabalhos que não se ligam ao nome de Bakhtin (Fiorin, op. cit., p. 9-14).

Clark e Holquist (1998, p. 65) pontuaram que os integrantes do Círculo tinham em comum a “paixão pela filosofia e o debate de ideias”, empenhavam-se em conhecer as discussões de filósofos do passado como também os que lhes eram contemporâneos. Os estudos sobre a linguagem tiveram lugar de igual importância aos integrantes do grupo.

Além da questão do conhecimento não-cronológico das obras de Bakhtin no Ocidente, a divulgação de todo o material tardou cerca de vinte e cinco anos para se concluir, “desde as primeiras traduções em 1968 (ano em que apareceram a edição em italiano da obra sobre Dostoievski, e a edição em inglês da obra sobre Rabelais) até a tradução para o inglês de *Para uma filosofia do ato* em 1993” (Faraco, op. cit., p.14-15).

Devido às particularidades que envolvem Bakhtin, a realização de sua obra, bem como as situações atípicas de difusão e recepção, as primeiras traduções apresentaram falhas. No Brasil também ocorreu esse problema. Existe, ainda, o fato de as traduções dos textos bakhtinianos muitas vezes se originarem de outras línguas, dispensando o original criado em russo. Nas obras de Fiorin (op. cit., p. 14), Faraco (op. cit., p. 15) e Souza (1999, p. 42-53), podem ser verificados exemplos sobre o assunto. Nesta pesquisa, as obras de Bakhtin que utilizo como referências são versões diretas do russo para o português, exceto *Marxismo e filosofia da linguagem* (2014), publicada em 1929, que é fruto tanto da tradução em francês, de 1977, quanto da tradução americana lançada em 1973. Ainda assim, os realizadores tiveram a necessidade de consultar o texto primeiro escrito em russo.

Faraco (op. cit., p. 16-17), um dos mais comprometidos estudiosos da obra do Círculo de Bakhtin, aponta a existência de “dois grandes projetos intelectuais” e confere a Bakhtin a intenção tanto de constituir uma *prima philosophia* como também uma teoria marxista que desse conta das manifestações da *superestrutura*, ou seja, da criação ideológica, que equivale à produção e aos produtos do *espírito humano*. Um indicativo dessa empreitada se constata já nos primeiros textos do filósofo russo, os quais tecem críticas ao que denominou de *teoreticismo*. Tal conceito se pauta na consideração de que a razão teórica, fruto da cognição humana, produziria completa significação sem a devida análise da história de vida de cada sujeito, na sua existência singular, que é o mesmo que refletir sobre um aspecto caro aos estudos bakhtinianos; o valor do “ato”. Nesse projeto, Bakhtin deu importância aos estudos de filósofos neokantianos, embasando-se neles para tecer seus próprios pensamentos e indo além, uma vez que suas reflexões críticas alcançavam novos patamares de soluções àqueles problemas.

Essa filosofia primeira empenhou-se na construção de uma ampla reflexão filosófica, capaz de formular os princípios básicos fundantes do conhecimento expresso pelo homem. E já era observada nos primeiros textos do autor russo, na década de 1920, e de escrita inacabada a exemplo de *Para uma filosofia do ato responsável* (2020), de feitura entre 1920 e 1924, com primeira edição russa publicada em 1986. É comum que o livro seja referendado, ainda, como *Para uma filosofia do ato*. A escrita de tal obra se deu em sequência ao seu primeiro texto, *Arte e responsabilidade*, feito em 1919. Para cumprir com tal finalidade, Bakhtin propôs uma arquitetura do ato. Em sua visão, o mundo da teoria, ou da cultura, se opõe ao mundo da vida, pois caminham em sentidos opostos. O primeiro objetifica os atos concretos que realizamos, pauta-se por generalizações, o segundo atrela-se à vida que de fato é vivida, experimentada por seres históricos únicos, insubstituíveis, realizadores de atos

irrepetíveis. Faraco (op. cit., p. 18) afirma que esses dois mundos não se comunicam, porque o mundo do juízo teórico, ou da cultura, não apreende o ser, isto é, o ser humano concreto e o evento único.

Fiorin (op. cit., p. 17) constata que, “a unicidade do ser humano existe na ação, no ato individual e responsável. Viver é agir e agir em relação ao que não é o eu, isto é, o outro. Eu e outro constituem dois universos de valores ativos, que são constitutivos de todos os nossos atos”. Segundo Faraco, “devo à presença do tu minhas possibilidades existenciais”, e necessito desse outro para que minhas funções psíquicas venham a se desenvolver, de maneira satisfatória ou não. Nessa dinâmica, “o Eu tem o dever de reconhecer o Tu, o que significa, fundamentalmente, responder ao Tu. O Eu é instado a responder” (Faraco, op. cit., p. 156).

Já a contraposição de valores, uma vez que cada indivíduo possui os seus, garante a realização das ações. Tais diferenças são instauradoras dos atos concretos humanos, como também de seus enunciados, assim, decorrente dessa contraposição axiológica *eu/outro*, que dá existência ao existir humano como evento, ambos com suas experiências e vivências acumuladas. A orientação dos atos de cada um se situa, portanto, no plano da alteridade (Faraco, op. cit., p. 16-22).

Bakhtin (2020, p. 65-66) aponta que “a partir do interior do ato como minha ação responsável, pode haver uma saída para a unidade do existir”, sendo do interior de minha participação a fonte para se compreender a função de cada participante, ou seja, do outro. Esse outro não é apenas um sujeito, mas pode ser também um objeto. Compreender algo, um objeto, implica uma obrigação ou dever nesse feito, sendo essa atuação minha participação responsável. As compreensões que realizo tem relação comigo mesma e com a singularidade do existir-evento, logo, situam-se fora do campo da abstração. Nas palavras do autor: “somente do interior de minha participação singular posso compreender o existir como evento, mas este momento de participação singular não existe no interior do conteúdo visível, na abstração do ato enquanto ato responsável” (Bakhtin, 2020, p. 65-66).

Do exposto anteriormente, podemos extrair as coordenadas básicas do pensamento bakhtiniano: a investigação da unicidade do ser e do evento [nesse entremeio há a necessidade ou o desejo de Bakhtin de compatibilizar mundo teórico e mundo da vida]; a relação *eu-outro* e a dimensão axiológica. Segundo o estudioso, “viver é tomar posição axiológica a cada momento, é posicionar-se frente a valores” (Bakhtin, op. cit., p. 153). O desenvolvimento dessas ideias sustenta os estudos da concepção dialógica da linguagem.

Em continuação aos temas existenciais abordados, vale reforçar que Bakhtin explica o lugar singular que o eu ocupa; como contrário à ideia de viver apenas para si, ou seja,

dependendo somente de sua própria existência. Anterior a isso, por ocupar esse lugar singular no mundo, é que surge a possibilidade de não-indiferença pelo outro. No aspecto da responsabilidade desprovida de álibi em suas intervenções está implicado o outro real, com seu agir responsável, tornando-o sempre único e insubstituível. “Não-álibi significa ‘sem desculpas’, ‘sem escapatórias’, mas também ‘impossibilidade de estar em outro lugar’ em relação ao lugar único e singular que ocupo no existir, existindo, vivendo”. A uma suposta tentativa de abstenção dessa responsabilidade sem álibi, que é moral, o autor deu o nome de “impostura” (Bakhtin, 2020, p. 20-27). “Posso ignorar minha atividade e viver apenas de minha passividade, posso tentar provar meu álibi no ser, posso ser um impostor”. Na concepção de Brait (2012, p. 33-34), “não tenho nenhuma justificativa para não pensar ou não criar aquilo cujas condições de possibilidade advém da minha singularidade enquanto sujeito. Podemos ser culpados por não pensar, [...] por não criar. Uma culpa ética, e não psicológica”.

É impossível o sujeito renunciar a sua participação e responsabilidade para com seu existir, isso porque não há meio de apagar a própria assinatura que deixa em cada ato. A assinatura é o compromisso daquilo que seu lugar único permite ver e pensar. “Assinatura é também inscrição na relação de alteridade: é confronto e conflito com os outros sujeitos [...] é o atestado da passagem do sujeito por um dado espaço-tempo” (Brait, op. cit., p.25).

Cada eu, com seus atos, ocupa o centro de uma arquitetônica e sempre se direciona a um outro, participante inevitável do ‘jogo das interações’. Com tal *engrenagem* em operação, “se constituem e se dispõem todos os valores, os significados e as reações espaço-temporais”. Nesse processo, no qual o outro e o eu exercemos a intersubjetividade, nos tornamos sujeitos. Bakhtin definiu os momentos dessa arquitetônica existindo de forma recíproca, na qual a completude do ser humano não se encontra nele mesmo, mas em correlação com o outro. Inclusive, nosso desenvolvimento psíquico depende de tal situação, marcada pela alteridade, fundamento medular na filosofia do autor russo, apresentada como: “eu-para-mim, o-outro-para-mim, e eu-para-o-outro” (Bakhtin, 2020, p. 9-27). Assim, o indivíduo se faz sujeito no mundo, amplia sua existência pela coparticipação do outro. Essas constantes relações, *eu com os outros*, constroem-se em seus devidos contextos sócio-histórico-culturais, sendo assim, não nasce das consciências.

À esteira do exposto, é válido pensar a alteridade em relação à identidade, que, na percepção de Bakhtin, encontram-se articuladas. O primeiro termo abarca o sentido de “alteração”, conforme dito anteriormente, me constituo como sujeito a partir da presença do outro, sendo que este também se modifica, de modo pacífico ou não, tornando-se complementares, “eu-outro(s)”, e diferentes, de modo ininterrupto. Já a identidade do

indivíduo se constitui a partir da existência do outro, desse modo há o reconhecimento do eu no âmbito cultural e social. Para o autor, somos de maneira imensurável, mesmo antes de nascermos, dependentes do outro. Nosso existir se dirige ao outro, num processo de alteridade em que ambos, o eu e o outro, são afetados, ao buscar compreender o lugar que o outro ocupa, cada um poderá se enxergar de maneira distinta. O legado do estudioso deixa claro a primazia da alteridade sobre a identidade, uma vez que a primeira é condição à construção identitária do sujeito (Bakhtin, 2020, p. 9-27).

Os temas expostos realçam a preocupação de Bakhtin na tessitura de suas reflexões epistemológicas, em tratar o indivíduo concreto como único no mundo, realizador de atos irrepetíveis, sendo que sua consciência participa e opera sobre o mundo percebido, real, do evento. Dentro das propostas do filósofo, essas colocações conduzem o pensamento a compreender a diferenciação entre uma arquitetônica estética de uma arquitetônica do mundo concreto no qual o evento acontece, sendo este da ordem do valor, pois o mundo é repleto de valores e valorações construídos tendo por base elementos da realidade humana. Essa estrutura filosófica da vida se assenta, inapelavelmente, sob o alicerce do *eu* moral que prevê sua unicidade por meio do ato individual e responsável.

Dessa forma, esse sujeito se percebe ocupando um espaço que lhe é próprio e singular no mundo, nunca ocupado por outro semelhante seu, e que sob nenhuma hipótese poderia vir a ser, assim, ocupado. Perceber-se como ser real que habita um mundo disposto a ele, que não é fruto de um juízo teórico, e ainda não indiferente a sua unicidade, o convoca a assumir determinada postura ou a se posicionar perante fatos e situações, respondendo de alguma maneira a eles.

Nesse contexto, Bakhtin (2020, p. 96) relaciona a questão do sujeito se compreender insubstituível quanto a sua participação no *mundo*, “que é visível, audível, tangível, pensável, inteiramente permeado pelos tons emotivo-volitivos da validade de valores assumidos como tais”, o que justifica o “*meu não-álibi no existir*”. O autor explica que a unicidade do existir presente é inegociável, portanto, obrigatória. O lugar único que ocupo no mundo é somente meu, me pertence, no passado foi assim e ninguém jamais o ocupará, haja vista a impossibilidade disso se repetir. E assevera que, “a vida pode ser compreendida pela consciência somente na responsabilidade concreta. Uma filosofia da vida só pode ser uma filosofia moral. Só se pode compreender a vida como evento, e não como ser-dado” (Bakhtin, 2020, p. 117-118). O tempo e o espaço único e palpável em que me situo no mundo comandam meu existir, pessoal, intransferível e valorado. Enfaticamente expressa:

[...] é somente em correlação comigo, comigo enquanto penso ativamente, somente em correlação com o ato do meu pensamento responsável, que tal sistema se incorpora na real arquitetônica do mundo vivido, como seu momento, se enraíza na sua real singularidade, significativa como valor [...]. Do lugar único de minha participação no existir, o tempo e o espaço na sua singularidade são individuados e incorporados como momentos de uma unicidade concreta e valorada (Bakhtin, 2020, p. 120-121).

Bakhtin (2020) afirma que o mundo teórico resulta de uma abstração, que não leva em conta tanto a “minha” existência singular quanto o sentido moral que este fato comporta. O que realmente acontece é que este universo da teoria não agrega o sujeito, isto porque nele a vida não é possível, assim, nele não somos necessários e não temos lugar. Este “mundo teórico permanece igual e idêntico a si mesmo no próprio sentido e significado, exista eu ou não; ele não pode oferecer nenhum critério para a minha vida como agir [*postuplenie*] responsável, não pode fornecer nenhum critério para a vida da práxis, para a vida do ato”, tudo isto simplesmente porque, se apenas este mundo fosse o único, nós não existiríamos (Bakhtin, op. cit., p. 52-53).

No que compete ao ato historicamente singular, é real e permanece na unidade singular de nosso viver responsável. Nossas experiências de vida, como as escolhas e decisões ficam de alguma maneira guardadas em nós como se fosse um estoque, no qual também recebe o juízo que se faz desses atos, considerados somente no seu todo. Aqui, leva-se em conta a minha existência, a nossa, contudo, tudo o que se vive vai se tornando abstrato, numa espécie de existir confinado a um tipo de congelamento, a consequência ou o produto do ato permanece, portanto, no mundo teórico. Assim, o mundo da vida, no qual se efetua o ato, encontra-se fora da condição de se congelar, isso porque “no momento do ato, o mundo se reestrutura em um instante, a sua verdadeira arquitetura se restabelece, na qual tudo o que é teoricamente concebível não é mais que um aspecto” (Bakhtin, 2020, p. 52-53). Reconhecer tal duplicidade torna-se familiar para nós, seres humanos.

Para uma filosofia do ato responsável (2020) possui importância teórica por conta de seu conteúdo como também por trazer à lume explicações dos temas, essencialmente filosóficos, que Bakhtin investigou em seus estudos, até a metade dos anos de 1970 (Bakhtin, 2020, p. 9-11). Essa versão que utilizo da obra, traduzida do russo para o português no ano 2000, conta com uma Introdução redigida por Augusto Ponzio, entre as páginas nove e trinta e oito, e o Posfácio feito por Carlos A. Faraco. Brait (2012, p. 19) ao refletir acerca dessa obra, comenta que “é a matriz filosófica de tudo o que vem depois (dos demais textos bakhtinianos); confirma e esclarece os demais textos”, portanto, tem “relação matricial com os textos posteriores”.

Recapitulo que o ato, na sua completude, é tanto racional quanto responsável. Ao falar do ato consciente Bakhtin está pondo em evidência uma perspectiva para os seus estudos, sem descartar aspectos psicológicos e até mesmo a inconsciência do sujeito (Brait, 2012, p. 34-36). É válido pontuar que ao tratar do ato, Bakhtin fala de “ato do pensamento, de sentimento, de desejo” e completa: “tudo é um ato meu, também o pensamento e o sentimento”. Na visão do estudioso, o ato se caracteriza por ser um evento único, singular, irrepetível – trata-se da unidade basilar da existência de cada ser humano.

Se o ato não participa do evento, deixa de ser vivo, real, ativo. Sendo assim, a situação é a mesma quando o ato se coaduna a uma ideia ou ponto de vista teórico, que passará a lhe dar sentido, como algum campo do conhecimento, a exemplo do filosófico, do artístico, do historiográfico. Com tal ocorrência, o ato deixa de ter totalidade real, perde o caráter de evento único, passa a se formar de um “valor genérico, um significado abstrato” (Bakhtin, 2020, p. 9-16). Vale recordar o tom emotivo-volitivo citado por Bakhtin, pois é este um momento imprescindível do ato, ou seja, do pensamento que age e se incorpora ao evento, envolvendo o conteúdo na sua completude do sentido do pensamento na ação, inserindo-se assim no existir-evento-singular. É como arremata o autor: “viver uma experiência, pensar um pensamento, ou seja, não estar, de modo algum, indiferente a ele, significa antes afirmá-lo de uma maneira emotivo-volitiva” (Bakhtin, 2020, p. 80-88).

A partir das noções trabalhadas, isto é, dos projetos de investigação de Bakhtin, é que surge o dialogismo, conceito chave em sua obra e detentor da capacidade de unificar o pensamento do autor. Recordo que, o estudo da linguagem esteve no cerne de suas preocupações, empenhou-se em mostrar a influência dessa faculdade na constituição da consciência social a partir da individual. Assim, de alguma maneira, o dialogismo aparece no conjunto da obra bakhtiniana, sendo conceito basilar também para as reflexões do Círculo⁷⁵, encontra-se amalgamado à noção de alteridade, que, por este fato, também é nomeada de “excedente de visão”, visto que o existir do “outro” amplia e aprofunda as relações humanas, o encontro das culturas, como num infindável diálogo de um “simpósio universal”, no qual não cabe pensar em qualquer perspectiva que encerre ou seja unilateral nas relações empreendidas (Faraco, op. cit., p. 58-64).

⁷⁵ Portanto, “pode-se dizer que, p/ o Círculo de B, a consciência é social de ponta a ponta (a origem de seu alimento e da sua lógica é externa – a heteroglossia dialogizada) e singular de ponta a ponta (os modos como cada consciência responde às suas condições objetivas são sempre singulares, porque cada um é um evento único do Ser). Em outras palavras, é a linguagem que funda, para Bakhtin e seu Círculo, a articulação social/individual. Sua materialidade permite uma abordagem não idealista da consciência; sua heterogeneidade, uma abordagem não determinista; e sua dinâmica responsiva é o ponto de convergência do individual e do social” (Faraco, op. cit., p. 150).

Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008), num estudo inovador a partir da obra de seu compatriota romancista, Bakhtin desenvolve o que para ele seria a essência da linguagem; o dialogismo. A obra também é a fonte para o trato de outros conceitos, como gênero, enunciado e polifonia.

Conforme já aponte, grande parte dos postulados de Bakhtin se complementam e se revelam interdependentes, nesse sentido, alteridade e discurso são intrínsecos à compreensão do dialogismo. Tanto o Círculo quanto Bakhtin propuseram seus estudos de maneira diferente das análises empreendidas pela linguística, cuja atenção se volta para as formas concreto-semânticas; o sistema da língua e a linguagem. Para os pesquisadores russos, esta perspectiva remonta a uma opção metodológica limitada, visto que seus trabalhos, num raciocínio distinto, remetem-se ao discurso, no qual a língua constitui-se em seu uso real, concreto, e situando-a como fenômeno vivo que é, engloba o verbal e o extraverbal. Ainda consideram que ambas visões de tratamento da língua possuem sua validade e devem se complementar.

Para Abdala e Lage (2013), é possível compreender o conceito de dialogismo como “multidimensional e interdisciplinar” quando aplicado ao estudo da produção filmica, assim:

ao ser empregado para a análise de obras cinematográficas, apresenta diversas possibilidades de abordagem, quais sejam, entre as próprias imagens, ou em relação a sons, luz e sombra; em relação ao texto dos personagens, aos cenários, à encenação dos atores, bem como a composição das sequências e das tomadas de um filme. Também se pode conceber um diálogo possível entre uma obra e outras obras que circulam na cultura, obedecendo à sugestão bakhtiniana de pensá-la como um “elo na cadeia de comunicação cultural” (Abdala; Lage, 2013, n.p).

Nas palavras de Faraco (op. cit., p. 120), “a linguagem verbal é vista como atividade, como um conjunto de práticas socioculturais – que têm formatos relativamente estáveis (concretizados em diferentes gêneros do discurso) e estão atravessados por diferentes posições avaliativas sociais (concretizam diferentes vozes sociais)”. Bakhtin (2014) atesta que “a língua, para a consciência dos indivíduos que a falam, de maneira alguma se apresenta como um sistema de formas normativas”, sendo que, o sujeito se define por sua prática viva de comunicação social (Bakhtin, op. cit., p. 99). Para o estudioso, o discurso é descrito como:

uma unidade arquitetônica de produção de sentido que é parte das práticas simbólicas de sujeitos concretos e articulada dialogicamente às suas condições de produção, o que envolve seu vínculo constitutivo com outros discursos. Mobilizando as formas da língua e as formas típicas de enunciados em suas condições sócio-históricas de produção, o discurso constitui seus sujeitos e inscreve em sua

superfície sua própria existência e legitimidade social e histórica (Brait, 2012, p. 176).

É oportuno apresentar o seguinte desdobramento teórico proposto por Bakhtin (2016), complementar às ponderações anteriores:

todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados *no conjunto* do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um campo da comunicação. [...] cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso* (Bakhtin, op. cit., p. 11-12).

Uma das propostas de Bakhtin, portanto, foi o estudo das “práticas socioverbalis concretas”, com atenção particular para seu acontecimento, uso e significação, desenvolvendo, além de outras ideias, a abordagem das relações dialógicas. Nesse sentido, o objeto central de seu interesse é o “discurso em sua totalidade concreta e viva”, isto é, como atividade, pois, conforme visto, a disciplina da linguística com sua especificidade, o estudo das formas verbais da linguagem, não seria suficiente para dar conta das abstrações oriundas da “vida concreta da palavra”. É mister a consciência de que, o estudo linguístico (das estruturas gramaticais no contexto fechado do sistema) do enunciado é necessário, a questão é que só o estudo estritamente verbal, sistêmico, não dá conta de uma análise abrangente do fenômeno da linguagem, conforme propagou o filósofo. “A linguística estuda apenas as relações entre os elementos no interior do sistema da língua, mas não as relações entre os enunciados, nem as relações dos enunciados com a realidade e com a pessoa falante (o autor)” (Bakhtin, 2016, p. 93).

Na correlação do linguístico e do discursivo, é fundamental recordar que a proposta de encarar o objeto língua em sua totalidade “concreta e viva”, não está suficientemente recortada para permitir a delimitação efetiva de uma ciência, e menos ainda de um método para abordá-la [...]. O “ser da linguagem”, dessa maneira, está interpelando Bakhtin – que lhe responde com uma filosofia da linguagem, e não propriamente com uma nova ciência”. Para o Círculo e o filósofo russo, a interação com o outro é um fenômeno social e histórico em

primeiro lugar, saturado de valores, não um conjunto de elementos formais conectados, confirmando uma gramática normativa-prescritiva. Numa concepção tão ampla, a experiência socioverbal ou discursiva só poderia se situar para além da comunicação ou do diálogo face a face (no sentido restrito e objetivo do termo). Assim, a interação engloba “toda a comunicação verbal, de qualquer tipo que seja”, desde as esferas mais especializadas de uso da linguagem aos eventos comunicacionais do cotidiano dos sujeitos (Fiorin, op. cit., p. 104-105).

Em relação aos gêneros do discurso ⁷⁶, uma das noções fundamentais no repertório conceitual bakhtiniano, o autor os define como: “tipos relativamente estáveis de enunciados, elaborados por campos específicos do emprego da língua. Nesse sentido, há três traços distintivos na teoria dos gêneros de Bakhtin: gêneros primários, gêneros secundários e enunciado como unidade dialógica” (Bakhtin, 2016, p. 158). Assim, é necessário considerar tanto a historicidade desse postulado quanto o fato de apresentar traços e fronteiras imprecisos ao seu tratamento. Faraco põe em relevo a ideia de que gêneros do discurso e atividade humana se constituem mutuamente, nesta teoria estipula-se que “falamos por meio de gêneros no interior de determinada esfera da atividade humana. Falar não é, portanto, atualizar um código gramatical num vazio, mas moldar o nosso dizer às formas de um gênero, que é uma categoria discursiva, não textual, no interior de uma atividade” (Faraco, op. cit., p. 126-127).

No que tange às subdivisões dos gêneros; “os gêneros primários ou simples são todas as inúmeras modalidades de diálogo e comunicação do dia a dia na atividade concreta e cultural, bem como no simples convívio dos homens”. Referem-se, portanto, às circunstâncias às quais a comunicação verbal se dá de maneira espontânea, isto é, de forma não previamente elaborada. Já os gêneros secundários ou complexos, “são os gêneros literários propriamente ditos, como o romance, por exemplo, mas Bakhtin inclui nesse rol também as pesquisas científicas de toda espécie e os grandes gêneros publicísticos, isto é, voltados para a crônica política e cultural do dia a dia, da atualidade em formação”, sendo que estes absorvem os gêneros primários tornando-os mais complexos, sobretudo no campo da escrita, e, assim, vão

⁷⁶ O uso dos seguintes termos no decorrer desta pesquisa, acompanham ditas definições: “[T]ema ou *conteúdo temático* (em que “conteúdo” significa “unidade de sentido”), *forma de composição* (ou composicional) e *estilo* são os conceitos com que Bakhtin busca descrever o gênero em termos de recursos. *Tema* é um termo de grande riqueza sugestiva em que não se confunde com “assunto”: pode-se falar de um dado assunto e ter outro tema: logo, *tema* é o tópico do discurso como um todo. A *forma de composição*, vinculada com a forma arquitetônica, que é determinada pelo projeto enunciativo do locutor, não se confunde com um artefato, ou forma rígida, porque pode se alterar de acordo com as alterações dos projetos enunciativos: trata-se da maneira como o gênero mobiliza um texto, a estrutura textual do gênero. O *estilo* é o aspecto do gênero mais ligado à sua mutabilidade: é o ao mesmo tempo expressão da relação discursiva típica do gênero e expressão pessoal, mas não subjetiva, do autor no âmbito do gênero” (Brait, 2012, p. 173-174).

dando origem a outras construções (Bakhtin, 2016, p. 158-163). A respeito desse processo de reconfiguração, e no qual os processos históricos de composição dos gêneros são levados em consideração, Brait (2012) explicita que:

[...] os gêneros primários perdem [em tal] processo sua relação direta com a interação imediata e com os enunciados alheios, sem por isso deixarem de trazer suas marcas. Os gêneros secundários compartilham com os primários não só a estabilidade como o dinamismo: as esferas de atividade (ou instâncias sociais da comunicação discursiva) não são determinadas nem fixadas por nenhum agente individualizável, mas vêm a existir no âmbito da arena de vozes que é a sociedade, no âmbito da história, desenvolvendo continuamente suas próprias modalidades de uso da língua, sujeitas a permanentes alterações (Brait, op. cit., p. 174).

Bakhtin aponta que o sujeito usa a língua em forma de enunciados concretos únicos, com alternância dos falantes do discurso. Trata-se de um processo contínuo da comunicação e da cultura, sendo “característica essencial do enunciado sua capacidade de transcender seu objeto imediato, sempre respondendo de algum modo e em sentido amplo aos enunciados do outro que o antecederam”. Nesse sentido, “não existe a primeira nem a última voz, falante e ouvinte integram um processo comunicativo e dialogam por enunciados; cada um desses enunciados é um elo na cadeia de outros enunciados”. O teórico concebe o enunciado ligado a outro(s) enunciado(s), tanto que o(s) que o antecedeu(ram) quanto o(s) que o sucede(rá)(ão), não havemos de pensar em enunciado inédito ou qual foi o primeiro e o último na dinâmica da (inter)comunicação (Bakhtin, 2016, p. 158-161).

Dessa forma, a expressividade e o significado da palavra podem existir somente no interior do enunciado, a ocorrer no âmbito do discurso, isso porque, isolado da realidade efetiva do uso, é impossível que qualquer termo proporcione tais características. Toda compreensão desenvolvida, seja da fala, do enunciado, do discurso, da linguagem – em qualquer formato – é de natureza ativa-responsiva, “toda compreensão é prenhe de resposta”. Com a teoria vista até aqui, é pertinente atinar que uma obra literária, um texto dramático, um roteiro de cinema, entre outros construtos culturais, “é um elo na cadeia da comunicação discursiva: como réplica do diálogo, está vinculada a outras obras-enunciados: com aquelas às quais responde, e com aquelas que lhes respondem” (Bakhtin, 2016, p. 158-161).⁷⁷

⁷⁷ Isto posto, “o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início [...]. [t]oda compreensão plena real é ativamente responsiva e não é senão uma fase inicial preparatória da resposta (seja qual for a forma em que ela se dê). [O falante, o usuário da língua/ linguagem] está determinado precisamente a essa compreensão ativamente responsiva: ele não espera uma compreensão passiva, por assim dizer, que apenas dobre o seu pensamento em voz alheia, mas uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução, etc. [...] (Bakhtin, 2018, p. 271-272).

De acordo com Roberto Abdala (2006b), é necessário atentarmos para os seguintes atributos de uma produção fílmica:

os discursos construídos pelos filmes são narrativas ficcionais; não têm a preocupação de serem fiéis a qualquer acontecimento, personagem, contexto e/ou conhecimento – seus significados residem, principalmente, em contar histórias, sejam elas quais forem; sua finalidade primeira é o entretenimento – sua narrativa atende a esse fim e essa é a única premissa restritiva que, a princípio, se submete (Abdala, 2006b, p. 4, grifo meu).

Importa desenvolver, ainda que brevemente, a concepção de Bakhtin para a noção de texto enquanto manifestação do enunciado, em relação constante com outros enunciados ou textos-enunciados já conhecidos. Sendo assim, o indivíduo é capaz de compreendê-lo no processo comunicativo que faz da linguagem e em sua existência expressiva de maneira geral. Com esse pensamento, é necessário considerar os aspectos sociais constitutivos do texto, uma vez que se trata de um fenômeno dinâmico e concreto da vida, portanto sociodiscursivo, para usar um termo bakhtiniano. Desse ponto de vista, é incorreto examinar o texto tendo como preocupação apenas sua materialidade linguística ou construção textual, pois se desvincularia da vida experienciada pelo homem, constituída de situações variadas, sentimentos, ideias e emoções. Fiorin (op. cit.) apresenta a seguinte discussão em torno do tema:

[o texto] é um todo de sentido, marcado pelo acabamento, dado pela possibilidade de admitir uma réplica. Ele tem uma natureza dialógica. O enunciado é uma posição assumida por um enunciador, é um sentido. O texto [...] é uma realidade imediata, dotada da materialidade, que advém do fato de ser um conjunto de signos. O enunciado é da ordem do sentido: o texto, do domínio da manifestação. O enunciado não é manifestado apenas verbalmente, o que significa que, para Bakhtin, o texto não é exclusivamente verbal, pois é qualquer conjunto coerente de signos, seja qual for sua forma de expressão (pictórica, gestual etc.) (Fiorin, op. cit., p. 52).

A respeito das “relações dialógicas entre enunciados e entre textos”, no pensamento bakhtiniano, Fiorin (op. cit.) define os três termos: intertextualidade, interdiscursividade e intratextualidade. A distinção exposta elucida nuances que conformam seus significados:

devem-se chamar intertextualidade apenas as relações dialógicas materializadas em textos. Isso pressupõe que toda intertextualidade implica a existência de uma interdiscursividade (relações entre enunciados), mas nem toda interdiscursividade implica uma intertextualidade. Por exemplo, quando um texto não mostra, no seu fio, o discurso do outro, não há intertextualidade, mas há interdiscursividade. Por outro lado, Bakhtin diz que há relações entre textos e dentro dos textos. Isso significa que se deve diferenciar a intertextualidade da intratextualidade. Assim, quando duas vozes são mostradas no interior do texto, como no discurso direto, no indireto ou no indireto livre, não se deve falar em intertextualidade. Intertextualidade deveria ser a denominação de um tipo composicional de dialogismo: aquele em que há no interior do texto o encontro de duas materialidades linguísticas, de dois textos.

Para que isso ocorra, é preciso que um texto tenha existência independente do texto que com ele dialoga (Fiorin, op. cit., p. 52).

Faraco (op. cit.) trabalha o conceito de diálogo a partir de suas definições mais conhecidas, a exemplo das sequências de falas dos personagens de um texto dramático (ou de um filme). De maneira geral, o termo designa ademais, “o desenrolar da conversação na interação face a face”. Em todas essas situações dialógicas, os membros do Círculo de Bakhtin não se ocupam da materialidade dos diálogos, mas com o que ocorre no interior deles; buscam as relações de sentido observáveis em qualquer dinâmica comunicativa. Interessam-lhes “o complexo de forças que nele atua e condiciona a forma e as significações do que é dito ali [em todos os planos da interação social]”, [isso inclui] desde os eventos mais banais e fugazes do cotidiano, até as obras mais elaboradas do vasto espectro da criação ideológica” (Faraco, op. cit., p. 60-62). Desse modo, o dialogismo, em seu sentido amplo, constitui-se pelas relações dialógicas entre sujeitos e que podem ser: “contratuais ou polêmicas, de divergência ou de convergência, de aceitação ou de recusa, de acordo ou de desacordo, de entendimento ou de desinteligência, de avença ou de desavença, de conciliação ou de luta, de concerto ou de desconcerto” (Fiorin, 2008, p. 24).

Com a evolução de tais perspectivas, vale lembrar, Bakhtin formula a teoria dos gêneros do discurso, a qual “desenvolve-se em cada época e grupo social, um conjunto de gêneros de formas da comunicação socioideológica – que chamará adiante de gêneros do discurso”. O estudioso distinguiu, assim, os gêneros primários, próprios da ideologia do cotidiano, e os gêneros secundários, que, num espectro de formalidade, constituem-se pelos “sistemas ideológicos constituídos” (Faraco, op. cit., p. 62-63).

No interior das relações dialógicas manifestam-se diferentes vozes, compreendidas como “sociais e individuais”, pois assim foram explicitadas por Bakhtin. O sujeito, fruto de uma construção sócio-histórica, exerce sua autonomia de pensamento e expressão, desse modo, não apenas reproduz discursos sociais pondo em prática uma conduta de subordinação (Bakhtin, 2016, p. 158-163). Fiorin recorda o seguinte juízo: “[N]o dialogismo incessante, o ser humano encontra o espaço de sua liberdade e de seu inacabamento. Nunca ele é submetido completamente aos discursos sociais [...]” (Fiorin, op. cit., p. 26-28).

É enriquecedor para as análises filmicas aqui realizadas, observar o processo de “dialogização das vozes sociais” no desenrolar das cenas, tendo em vista sua definição: “encontro sociocultural dessas vozes e a dinâmica que aí se estabelece: elas vão se apoiar mutuamente, se interiluminar, se contrapor parcial ou totalmente, se diluir em outras, se

parodiar, se arremedar, polemizar velada ou explicitamente e assim por diante”. O conceito de vozes sociais não se atrela ao de classes sociais, em nenhum momento Bakhtin estreitou tal relação (Faraco, op. cit.):

O círculo vê as vozes sociais como estando numa intrincada cadeia de responsividade: os enunciados, ao mesmo tempo que respondem ao já dito (“não há uma palavra que seja a primeira ou a última”), provocam continuamente as mais diversas respostas (adesões, recusas, aplausos incondicionais, críticas, ironias, concordâncias e dissonâncias, revelações etc. – “não há limites para o contexto dialógico”. O universo da cultura é intrinsecamente responsivo, ele se move **como se** fosse um grande diálogo (Faraco, op. cit., p. 58-59).

Em referência aos prováveis dialogismos já citados, acrescento que: o *eu para mim* remonta às observações que sou capaz de realizar, às conversas que tenho comigo mesma, às apreensões que faço do mundo que me cerca; às autorreflexões. O *eu para o outro* compreende minhas exposições acerca do que outro enunciou, essas opiniões estão carregadas de percepções construídas por vivências sociais. Em relação ao *outro para mim*, é a devolutiva do que antes foi enunciado, nesse cenário de resposta numa perspectiva dialógica, o destinatário pode ser solicitado novamente a manifestar-se. Certamente, as interações entre os sujeitos, observadas sob os pontos de vista expostos, expressam o amálgama entre dialogismo e alteridade, pois, assim como em um jogo, ocorrem distintas trocas que, para além de meras informações, podem intercambiar sentimentos, princípios, utopias, modos de vida, concepções de mundo, saberes e experiências adquiridas ao longo do tempo.

O pensamento bakhtiniano distingue com exatidão o “significado” de “sentido”. O primeiro termo surge em algum texto como as marcas do que se tornou tradição em uma cultura, por isso estão solidificadas. Já o segundo, é produzido pela audiência ou destinatário por meio das ações que realiza com o conteúdo absorvido, como ao assistir um filme, ler uma obra, ouvir uma música, podendo assim criar suas próprias interpretações, reformulá-las, dentre outras possibilidades. Sendo assim, “a significação é o estágio inferior da capacidade de significar. A significação não quer dizer nada em si mesma, ela é apenas um potencial, uma possibilidade de significar no interior de um tema concreto” (Bakhtin, 2014, p. 133-141).

Perante todo o exposto, é fundamental, ao trato da arquitetura de Bakhtin, compreender que a “palavra” está imbuída de um sentido ideológico, sua produção se contextualiza com as vivências dos sujeitos usuários da língua, situados sócio-historicamente, atuantes em diferentes contextos de comunicação:

Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é, se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.) (Bakhtin, 2014, p. 32).

É pedra angular, no contínuo dos pressupostos bakhtinianos, compreender o *signo* primeiramente enquanto construto social de manifestação semiótica, que produz texto e o faz no contexto histórico do processo comunicativo. Assim, ocorre o duplo movimento: “como réplica ao já dito e também sob o condicionamento da réplica ainda não dita, mas já solicitada e prevista, já que Bakhtin entende o universo da cultura como um grande e infinito diálogo” (Faraco, op. cit., p. 42). Importa lembrar o contraponto de que: “as unidades da língua são os sons, as palavras e as orações, enquanto os enunciados são as unidades reais de comunicação [...], no entanto, os enunciados são irrepetíveis, uma vez que são acontecimentos únicos” (Fiorin, op. cit., p. 20).

O enunciado sempre se constitui num diálogo com outros discursos, leva em conta as atitudes responsivas sobre as quais a essência de sua criação se inspirou, assim, propõe uma réplica, uma resposta, e tem como traço essencial estar direcionado a alguém, isto é, além do autor, possui um destinatário ao menos. Sendo assim, a enunciação carrega o distintivo de expressar seu(s) sentido(s) por meio da interação entre os indivíduos, emissor e receptor, a partir do uso dos signos linguísticos, todos os elementos envolvidos nesse processo possuem igual importância na construção de significados. Tais reflexões estendem-se à fixidez da expressão escrita, dialoga, no sentido de responder a uma realidade interacional, e, com isso, instiga e prevê a participação ativa do interlocutor com a tessitura da compreensão, seja ela qual for:

Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ele os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta. Porque o enunciado ocupa uma posição *definida* em uma dada esfera da comunicação, em uma dada questão, em um dado assunto, etc. É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições. Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva (Bakhtin, 2018, p. 301-302).

No que tange à compreensão, Bakhtin divulga tratar-se da resposta a um signo com o uso de signos. É um processo ativo em que a consciência opera sobre o que já conhece do enunciado, e cria sua compreensão para o que identifica como novo, com isso, surgem textos

inéditos. “É impossível delimitar de modo estrito o ato de compreensão e a resposta. Todo ato de compreensão é uma resposta, na medida em que ele introduz o objeto da compreensão num novo contexto – o contexto potencial da resposta” (Bakhtin, 2014, p. 34-38). E conforme Faraco (op. cit.) pontua, “a compreensão não é mera experiência psicológica da ação dos outros, mas uma atividade dialógica [...]. Compreender não é um ato passivo (um mero reconhecimento), mas uma réplica ativa, uma resposta, uma tomada de posição diante do texto (Faraco, op. cit., p. 42):

Os processos de compreensão de todos os fenômenos ideológicos (um quadro, uma peça musical, [uma obra cinematográfica], um ritual ou um comportamento humano) não podem operar sem a participação do discurso interior. Todas as manifestações da criação ideológica – todos os signos não-verbais – banham-se no discurso e não podem ser nem totalmente isoladas nem totalmente separadas dele (Bakhtin, 2014, p. 34-38).

As noções relativas à “atitude ou reação responsiva” são fulcrais para pensarmos as obras-discursos. Vimos que os enunciados, as situações dialógicas, os contextos discursivos, não se direcionam apenas ao seu próprio objeto, mas também para o discurso do outro, assim, contam com uma resposta quanto a esse objeto. No caso de uma produção cultural, tal como um filme, temos de considerar que as estratégias empregadas em sua realização preveem de antemão determinadas compreensões ou posições ativas responsivas. Com isso, há possibilidade de a obra prefixar, em alguma medida, considerando seu enorme potencial significativo, como se dará a recepção pelo público na complexa engrenagem do ato de comunicação e, assim, direcionar sua atenção acerca dos significados oriundos do verbal e extraverbal.

Roberto Abdala; Micheline Lage (2013), em suas reflexões sobre os conceitos bakhtinianos aplicados ao estudo das obras culturais e situações discursivas, defendem seu potencial de abrangência, pois se revelam mais eficazes em comparação a algumas das teorias do campo cinematográfico. Por isso, oferecem àqueles que os utilizam, condições de formular novos posicionamentos a partir de tudo o que é percebido na tela: as imagens, os movimentos de câmera e dos personagens, os sons, as palavras, os silêncios, as montagens, os ritmos (Abdala; Lage, op. cit., n.p.).

Seguindo com as discussões das noções bakhtinianas centrais a esta pesquisa, a ideologia “é usada, em geral, para designar o universo dos produtos do “espírito” humano, aquilo que algumas vezes é chamado por outros autores de cultura *imaterial* ou produção *espiritual*; e, igualmente, de formas da consciência social (num vocabulário mais

materialista)”. A língua não se separa de seu conteúdo ideológico, até porque a ideologia determina a linguagem que o usuário utiliza. Dessa forma, a criação ideológica é posta como de fundamental natureza semiótica. O Círculo designa como ideologia o “universo que engloba a arte, a ciência, a filosofia, o direito, a religião, a ética, a política”. Com isso, fica claro que o sentido do termo é amplo, significativo e não se relaciona com “nenhum sentido restrito e negativo” (Faraco, op. cit., p. 46-47).⁷⁸ Vale ressaltar que tratar da união de signo, de ideologia e uso contextual da língua, é o mesmo que trabalhar o “discurso”, sempre validado por uma época ou determinado grupo social (Bakhtin, 2014, p. 114-132; Faraco, op. cit., p. 46-47).

Em uma produção fílmica, a ideologia manifesta-se no decorrer de toda a obra. Via de regra, as escolhas dos responsáveis materializadas no modo de execução das filmagens, nos diálogos em cena, nos movimentos dos autores e das imagens de maneira geral, formam um extenso *aglomerado* de ideologias, logo, se desvinculam da ideia de ingenuidade e casualidade, em todo seu processo de feitura. Com um olhar atento sobre a obra vista, é possível rastrear mecanismos que levam o espectador a formular as preferências de seus idealizadores, sejam: concepções de vida; ideias; convicções; significados, por meio dos signos verbais e não-verbais; representações sociais de algum povo, além de identificar quais temáticas aparecem ou são sugeridas no filme.

O conceito de polifonia também é caro ao Círculo bakhtiniano, com origem na área da música, trata, nesse contexto, da relação harmoniosa entre diferentes melodias que se sobrepõem umas às outras. Para Bakhtin (2008), o termo polifônico designa a existência de um ou mais pontos de vista ideológico do meio em que vivemos. No denso estudo da obra de Dostoiévski, investigou a construção do romance polifônico desde a sua gênese, nesse exercício fez descobertas quanto à origem do gênero polifônico e de como se constitui na literatura romanesca.

Um texto/enunciado, escrito ou oral, uma obra de arte como um filme, uma peça de teatro com seus diversos personagens, fazem ecoar multiplicidade de vozes, não-necessariamente com opiniões diversas e polêmicas. Sendo assim, o dialogismo acontece nessas realizações, que ostentam vozes de diferentes autorias, ao passo que se completam numa mesma situação discursiva. De acordo com Fiorin (op. cit.):

⁷⁸ “Algumas vezes, o adjetivo ideológico aparece como equivalente a *axiológico*. Aqui é importante lembrar que, para o Círculo, a significação dos enunciados tem sempre uma dimensão avaliativa, expressa sempre um posicionamento social valorativo [...] e qualquer enunciado é, na concepção do Círculo, *sempre ideológico*”. (Faraco, op. cit., p. 47, destaques do autor).

[...] o conceito de polifonia não se confunde com o de dialogismo. Esse termo, tomado da linguagem musical, em que significa o conjunto harmônico de instrumentos ou vozes que soam simultaneamente, indica a presença de novos e múltiplos pontos de vista de vozes autônomas, que não são submetidas a um centro. As vozes são equipolentes, ou seja, elas coexistem, interagem em igualdade de posição” (Fiorin, op. cit., p. 79).

Em uma hipotética situação de apenas uma voz ser notada, porque outras vozes não são explicitadas, o texto/enunciado denomina-se monofônico, nesse caso, os diálogos constitutivos destes materiais estão ocultos. É de suma relevância ao nosso pensamento, pois complementa as asserções anteriores, a ponderação de Roberto Abdala (2006) nas intersecções que faz entre cinema, polifonia, filmes e discursos. Seu objeto de trabalho no campo do cinema, assim como o meu, circunscrevem-se aos filmes denominados narrativos, porque se propõem a contar uma história:

Atualmente é mais que reconhecido que qualquer bem cultural está aberto a múltiplas leituras ou, parafraseando Bakhtin, uma obra é sempre polifônica. A ideia de polifonia, entretanto, não deve ser confundida: ela não sugere que as obras estejam abertas a todas as leituras. Nesse sentido, ao lidarmos com os filmes, é imprescindível reconhecermos a linguagem específica que permite a construção de seu discurso. Importa lembrar que concebemos os filmes, antes de tudo, como narrativas: discursos que recorrem à linguagem cinematográfica para serem formulados (Abdala, op. cit., n.p.).

No que tange ao conceito que Bakhtin definiu de refração, sua postura é a de que:

[...] os signos não apenas refletem o mundo (não são apenas um decalque do mundo); os signos também (e principalmente) refratam o mundo (são atividades simultâneas). Refratar significa, aqui, que com nossos signos nós não somente descrevemos o mundo, mas construímos – na dinâmica da história e por decorrência do caráter sempre múltiplo e heterogêneo das experiências concretas dos grupos humanos – diversas interpretações (refrações) desse mundo. [...] não é possível significar sem refratar. Isso porque, as significações não estão dadas no signo em si, nem estão garantidas por um sistema semântico abstrato, único e atemporal, mas são construídas na dinâmica da história e estão marcadas pela diversidade de experiências dos grupos humanos, com suas inúmeras contradições e confrontos de valorações e interesses sociais (Faraco, 2009, p. 50-51).

Nenhuma palavra expressa ou reflete de forma transparente, com clara objetividade, o seu referente de nosso mundo real, a caracterização ocorre sempre por meio de nomes variados, tentativas de definições e “julgamento de valor”. As palavras do acervo de uma língua proporcionam mecanismos que dão sentido ao mundo de várias maneiras, com nuances diversificadas, assim, nenhum termo funciona como “fotografia daquilo que significa”. As palavras conceituam as coisas, porém não surge uma relação concreta com aquilo que nomeamos, é no plano do discurso que tal envolvimento ocorre. Os diferentes grupos

humanos entendem o mundo, os seus eventos, e os propagam atribuindo-lhes valores distintos, até mesmo opostos, fazendo surgir novos sentidos às sociedades (Faraco, op. cit., p. 55-71).

A categoria cronotopo, proposta por Bakhtin, tem sua origem nas ciências matemáticas e teve papel significativo na formulação da teoria da relatividade do físico Albert Einstein (1879-1955) (Brait, 2012, p. 130-131). O autor russo afirma que a esse pensamento, somam-se, em conjunto, os aspectos de tempo (seu condutor) e espaço. Esses dois elementos são inseparáveis, como também as suas relações são insolúveis (Bakhtin, 1988, p. 84). Em relação ao dito conceito, Fiorin (op. cit., p. 83-84) expressa que:

as pessoas organizam o universo de sua experiência imediata com imagens do mundo, criadas a partir das categorias de tempo e espaço, que são inseparáveis. Esses conceitos têm natureza histórica, pois diferentes povos têm formas distintas de conceber o tempo e o espaço. Para uns, por exemplo, o tempo era cíclico; para outros, o tempo era linear e irreversível. Os textos literários revelam-nos os cronotopos de épocas passadas e, por conseguinte, a representação do mundo da sociedade em que eles surgiram. Figura-se o mundo por meio de cronotopos, que são, pois, uma ligação entre o mundo real e o mundo representado, que estão em interação mútua. [...] O cronotopo é uma categoria conteudística-formal, que mostra a interligação fundamental das relações espaciais e temporais representadas nos textos (Fiorin, op. cit., p. 83-84).

O debate anterior nos leva a pensar que os acontecimentos, tanto no mundo quanto em um texto, estão ligados a um tempo e a um cenário, que é o espaço onde os fatos ocorrem; o sujeito está submetido a essas condições por toda a vida. Esses dois componentes, intrínsecos ao cronotopo, são necessários nas ligações entre o mundo real e o mundo representado no campo do artístico, como tratou Bakhtin na análise da obra literária, em particular no romance, e como considero no estudo do filme.

6.1 Teoria e análise filmica

As teses bakhtinianas são aplicáveis a diversos modelos de pesquisa na ampla esfera das ciências humanas, inclusive à produção cinematográfica. Portanto, constituem um suporte ao tratamento e compreensão da materialidade discursiva presente nos filmes, e que engloba som e imagem. Uma iniciativa de destaque do filósofo russo são as reflexões pautadas pela junção do discurso na vida e do discurso na arte, atravessadas pelo aspecto da incompletude

que marca a existência do sujeito e, como haveria de ser, também a sua palavra com a produção de significados.

De acordo com o docente, historiador e pesquisador de cinema Roberto Abdala (2006), “os filmes são resultado de um trabalho coletivo que, por isso, tendem a não dar um tratamento muito arbitrário ao material cinematográfico, expressando traços comuns a muitas pessoas; destinam-se e interessam às multidões anônimas” (Abdala, op. cit., p. 6). Tal fragmento nos recorda a união do caráter dialógico do cinema com a interação entre diferentes vozes e pontos de vista, como também de seu processo de criação fundamentado pela alteridade, no qual múltiplos profissionais estão envolvidos diretamente, sejam: o diretor, os roteiristas, os técnicos e os profissionais específicos de cada setor, como iluminação e figurino, além do rol de atores e espectadores. Acompanho a fundamental assertiva de Abdala (2006), por relacionar a pertinência das noções de Bakhtin à análise fílmica:

a contribuição de Bakhtin torna-se essencial à análise, porque seus trabalhos visam apreender os significados, não a partir dos signos ou dos discursos isolados, mas segundo o enunciado completo no qual estão envolvidos, ou seja, considerando o contexto sociocultural e histórico no qual signos ou discursos são, concretamente, empregados (Abdala, op. cit., p. 6).

Vimos que nos estudos de Bakhtin, conceituar a língua como discurso é descrevê-la enquanto fenômeno social vivo no cotidiano dos sujeitos, que jamais se desvincula dos seus atos, desse modo, se molda aos diferentes segmentos sociais e, como todo signo, está amalgamada a valores ideológicos que regulam o seu uso. A aplicação do repertório conceitual bakhtiniano ao *corpus* de análise em que trabalho conduz a abordagem da atuação dos personagens; do uso da linguagem verbal e não-verbal; das motivações externas no tratamento de temas e problemas de nossa sociedade real, sejam de modo explícito ou velado; e, ainda, quais proposituras e interpelações dirigem-se ao público. Todos esses fatores notados em um filme estão em consonância com recursos da linguagem cinematográfica previstos em sua construção, e que visam a qualidade técnica e artística.

Os gêneros do discurso, conforme apresentado, é um conceito medular no repertório da teoria bakhtiniana. Estes se constroem em contextos sociais de comunicação, absorvem as condições históricas e culturais de seu tempo, fazendo surgir, assim, enunciados relativamente estáveis que refletem e refratam tais características. A expressão de seus significados tem por amparo o “cenário” de sua realização e a posição social do falante, em concomitância às condições concretas de seu uso. Recordo o desdobramento dos gêneros do discurso em: primário, atribuído às formas de comunicação do cotidiano, bastante vastas, são alguns

exemplos: as conversas diárias, como as saudações, felicitações, despedidas, a forma espontânea de cartas e bilhetes; já o secundário faz referência às produções da linguagem científica e literária (o romance); ambos os gêneros relacionam-se. O cinema é uma arte que agrega gêneros distintos e, nessa perspectiva, pode proporcionar melhor entendimento de como as situações estão representadas na obra fílmica, tendo em vista a sociedade berço de sua realização, com suas estruturas organizacionais, problemas, segregações, tensões e embates (Bakhtin, 2016, p. 158-163).

Bakhtin (1988) investigou as transformações experimentadas pelo gênero romance, sua evolução, inacabamento e o descreveu como um grande revitalizador de outros gêneros. “O romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado” (Bakhtin, op. cit., p. 117). Ivo Júnior (2020) – professor-pesquisador da arte cinematográfica em concomitância à aplicação das teses bakhtinianas à análise fílmica – correlaciona esses traços do romance com o cinema, que para ele se trata de um “vir-a-ser” e também um “revitalizador de gêneros”:

Se o romance para Bakhtin era o único gênero a se constituir, o cinema enquadra-se nessa proposta por estar se constituindo, através de sua linguagem específica e renovadora, e acima disto, superando o gênero romance por acumular em si mais linguagens e também ser mais recente” [...]. O cinema acumula gêneros e não os dispensa, dialogando com eles no momento em que lhe mais aprouver para especificar uma linguagem necessária (Júnior, op. cit., p. 117).

Uma adaptação cinematográfica pode resultar de diversas alterações em comparação ao texto fonte que lhe originou. O adaptador pode suprimir partes do texto, acrescentar diálogos, criar reformulações e intertextualidades com outras fontes, como a inserção de novos padrões discursivos, dentre outras escolhas. Sendo assim, compreendo que se trata de uma atividade que reúne gêneros discursivos primários concatenados, e o diretor com os demais realizadores do filme têm liberdade para ajustá-los aos seus objetivos. Realizadas essas mudanças, a adaptação de uma obra pode ser entendida, portanto, como um caso peculiar de gênero discursivo secundário, tendo em vista o que foi absorvido do(s) texto(s) base(s) enquanto gênero primário.

Vimos que as noções de dialogia, alteridade e polifonia são perceptíveis no discurso fílmico, a natureza de seu processo de realização reivindica várias estratégias para se chegar até a conclusão da obra. O objetivo final é alcançar o público, isto é, obter a audiência do espectador, fazê-lo se envolver com a narrativa proposta em todos os seus enunciados, sem nos esquecer da capacidade inerente à imagem de atrair a atenção de quem as contempla. Assim, no ato de assistir um filme, fica estabelecido um tipo de jogo dialógico no qual a

equipe de produção sempre busca antever as possíveis *reações/respostas* ou *atitudes responsivas* do público almejado, como também índices de aceitação, de questionamento e de rechaço ao produto fílmico (Abdala Jr.; Lage, 2013, n.p.; Bakhtin, 2020, p. 9-27; Faraco, 2009, p. 58-64).

Com respeito ao conceito de dialogismo, pode ser aplicado a distintas instâncias do estudo fílmico. Tanto um filme como qualquer obra cultural não se constituem apenas como resultado da investida de uma consciência, mas provém de relações várias, isto é, do diálogo consistente com outras obras ou textos surgidos antes e com aqueles que lhe são contemporâneos, e que podem ter uma origem diversa do objeto cultural em foco.

Um filme pode apresentar uma construção impossível de se enquadrar somente em uma tendência ou gênero específico, ainda que, nesse sentido, mantenha intenso diálogo e se sobressaiam notáveis características. Isso ocorre porque a obra fílmica rompe com as convenções internas fechadas em determinadas regras, e mantém certa interdiscursividade com outros trabalhos diversos, o que inviabiliza classificá-lo dentro de uma categorização única.

No que tange à forma da obra fílmica, o seu estudo requer atenção aos recursos específicos da arte cinematográfica na construção de sua narrativa, como: o processo de montagem, a duração dos planos, a edição de som, o deslocamento de câmera, o enquadramento de imagem. O filme propõe um grande diálogo, em conjunto, desses elementos que lhe dão forma, com as representações que eles próprios fazem surgir no interior das cenas, e, ainda, com as percepções contextuais que engendram.

Da mesma maneira que o uso da linguagem é contextual, a realização de um filme cumpre uma trajetória sempre em contexto com a sociedade na qual foi produzido e recepcionado. Essa questão envolve um trabalho minucioso de observação, perspicácia e leitura de variados elementos, pois a realidade do mundo suscita constantes discursos, diálogos, entrelaçamento de vozes e percepções, sendo que, a sociedade em seu todo se modifica sem pausas, através de fatores históricos, político-sociais, culturais e econômicos. A assertiva de Ivo Júnior (2020) corrobora a presente discussão:

Bakhtin favorece a polifonia do discurso, ou seja, a presença de **muitas vozes** que não se fundem em uma consciência única, mas participam de um **dinamismo dialógico**. Poderíamos dizer que o texto cinematográfico possui essa **polifonia** em vários aspectos, como por exemplo, na possibilidade de representação de uma sociedade que carrega uma bagagem variada de elementos étnicos e culturais. [...] Assim, **o cinema não pode ser visto apenas como mais uma mercadoria que circula na sociedade globalizada**. É importante ressaltar o seu papel, não só como entretenimento, mas como **veículo de denúncia e crítica da realidade**. É certo que

hoje o cinema é visto, até pelos mais críticos, como um suporte que sustenta a propagação de obras que representam **o processo cultural e até mesmo histórico da humanidade** (Júnior, op. cit., p. 40, grifos meus).

Segundo Ivo Júnior (2020), na perspectiva do cinema, “[as vozes sociais] são ideologicamente autônomas [e são entendidas] também como olhares, como pontos de vista, como visões de um mesmo fato, como tomadas cinematográficas multiangulares. Por isso a polifonia está presente na esfera de todo tipo de linguagem e todas as culturas (Júnior, op. cit., p. 172).

As escolhas feitas pelos responsáveis da narrativa fílmica refletem-se nas características que a obra sustenta, como a formulação de temas, técnicas de filmagens, de modo que a sua junção impacta na maneira como são notadas e interpretadas pelo público. A percepção de Ivo Júnior (2020) quanto ao processo de criação do filme e a influência que exercem em determinado público, é a de que: “[...] o autor ao criar sua obra tem por objetivo impactar determinado público e isso vai influenciar no modo de construção e no conteúdo do enunciado [...] Um filme é uma função deste interlocutor e vai variar ao se destinar ao mesmo grupo social ou a pessoa diversa em nível de hierarquia” (Júnior, op. cit., p. 106).

O *cronotopo* refere-se ao tempo – que pode ser não-determinado de modo objetivo, mas subentendido, histórico, – e ao espaço, isto é, todo o cenário no qual o enredo se passa. No estudo das adaptações fílmicas, compreendo tais aspectos em absoluto compasso com todos os acontecimentos, ações e experiências reais ou psicológicas dos personagens, no campo individual e social. Assim, as memórias contidas na narrativa, os relatos de outras épocas, as lembranças dos personagens, os sonhos de fatos ocorridos; compõem o discurso fílmico, endossam a essência de suas histórias, as explicam ou as embaralham se necessário; ainda, expressam distintos significados, exercem importância na construção, qualidade e obtenção de resultados positivos com a audiência. A observação desses fatores é indispensável ao trato do discurso fílmico, sendo que, a rigor, encadeiam a(s) história(s), elucidam enigmas, revelam sentimentos, angústias, em suma, contribuem com a consistência da obra, suas (aparentes) contradições e diversidade na maneira de criar a malha narrativa (Bakhtin, 1988, p. 80-84; Fiorin, 2008, p. 83-84).

Devemos ter em consideração que, os recursos que a linguagem cinematográfica oferece para a realização de uma obra fílmica não carregam em si qualquer ideologia. É a estruturação da obra, as escolhas dos realizadores, o entrelaçamento das técnicas de filmagens, com todo o restante dos recursos e tipos de enfoques postos em prática, que darão

forma à construção almejada, e oferecerão as ideologias, de modo explícito ou por meio de sugestões ou de subentendidos.

Logo, tanto as decisões do diretor, bem como dos demais profissionais criadores da obra cinematográfica, com seu *modus operandi*, e a construção de todo o percurso feito resultam: das vivências desses indivíduos; de suas percepções do mundo; da maneira como (sobre)vivem em sociedade; das ideias com as quais se identificam; do otimismo; do desalento ou esperança que alimentam em si. O agrupamento desses traços constrói e revela particularidades do filme, de modo transparente ou recôndito, pertencente a qualquer gênero e movimento cinematográfico, e estão imbuídos de ideologias. De acordo com o exposto, vale ressaltar que:

[...] a linguagem do cinema pode ser ingênua, mas nunca considerada inocente porque o autor filmico procura agir sobre o público e fazer com que sua **ideologia** chegue a este via signo, o que pode marcar um encontro ora em conflito, ora em consenso, pois o espectador (público) pode aceitar em todo ou apenas parte daquele pensamento distinto de sua ideologia (Júnior, op. cit., p. 106-107, grifo meu).

No transcorrer de toda a investigação, assim como no manuseio de cada produção filmica sob estudo, considero que um filme jamais é produzido e lançado no mercado cultural vazio de sentidos. A sua plena concretização resulta da idealização humana, com isso, cabe defini-lo como um produto cultural, social e ideológico, que de fato é, e que terá implicações com o seu público, até porque a obra cinematográfica se tece com a pretensão de cumprir com tal finalidade.

As explicações anteriores são um suporte à abordagem empreendida com cada produção filmica, a qual apresento a seguir.

7. DO TEXTO À TELA: UMA ABORDAGEM DIALÓGICA COM OS LONGAS-METRAGENS

[...] a interpretação completa o texto: ela é ativa e criadora. A interpretação criadora continua a criação, multiplica a riqueza artística da humanidade. A cocriação dos intérpretes. Interpretação e avaliação. É impossível uma interpretação sem avaliação (Bakhtin, 2017, p. 35-36)⁷⁹.

⁷⁹ O tradutor da obra de Bakhtin, Paulo Bezerra, comenta, a partir do excerto da epígrafe, que o autor russo trata “a interpretação como atividade cultural criadora, recriadora e axiológica” (Bakhtin, op. cit., p. 35).

Concomitante ao ato de ver os filmes, sistematizei suas narrativas imersas aos postulados de Bakhtin, nos quais melhor enxergo possibilidades de sintonia, isto é: com as propostas dos diretores, equipe técnica e, claro, com fatores observáveis e latentes do universo *pliniano*. Assim sendo, o filme é em si um artefato dialógico, as decisões das consciências responsáveis por sua feitura constituem a ideologia da obra. A experiência de assistir os filmes buscando por camadas de sentido, tendo em conta os recursos da linguagem cinematográfica em ação, como o movimento do “olho da câmera”, tornou meu olhar mais qualificado. Além disso, possibilitou-me centrar minhas ideias em um grupo de categorias [metafóricas] do autor russo, por se mostrarem satisfatórias às possibilidades de discussões vislumbradas, são os principais: dialogismo, ideologia, cronotopo, refração, interdiscursividade, memória de passado e polifonia.

Cinco dos filmes analisados foram produzidos durante o regime militar no país. Assim, percebo essas produções também como memórias culturais, pois adentram na seara de acontecimentos relacionados a tal período, marcados pelo autoritarismo e pela barbárie perpetrada pelo Estado. Nesse contexto, essas obras, ainda que por vezes de maneira tangencial, dialogam com o repertório cultural da época em que foram produzidas, isso em relação ao aspecto de reflexão e denúncia tendo por foco a ditadura. São constantes cenas e sequências retratando violência sistemática, e que podem ser associadas aos “anos de chumbo”, como: sessões de tortura física e psicológica; a corrupção e excessos praticados por civis e militares armados (como o “esquadrão da morte”, formado por policiais); referências à censura e à repressão marcadas, por vezes, em fragmentos de aparência mais tênue; a prática de execuções sumárias e o cerceamento da liberdade no desenrolar dos conflitos. As “vozes” de policiais, de bandidos, de populares e de jornalistas, muitas vezes se aproximam bastante, por injunção da trama, marcando papéis; hierarquias na escala de poder e embates.

Grande parte dos personagens *plinianos* é periférica, pobre, com uma história de vida marcada pela exclusão, e pelo distanciamento ou abandono familiar. Vimos que suas narrativas causaram impacto ao apresentarem personagens marginalizados, habitantes de submundos nunca antes retratados de maneira tão crua, em suas caracterizações e no uso de suas linguagens. Os filmes em análise são obras de ficção, quase todos feitos há várias décadas, contudo, ainda refletem problemas atuais do país. Assim sendo, se aproximam da realidade atual de grande parte dos brasileiros, que precisam sobreviver com poucos recursos,

alocados em ambientes miseráveis ou favelas, palco de ações violentas por parte de bandidos, milícias e agentes do Estado.

7.2 *A navalha na carne*, a obra filmica de 1970, e o prólogo

O texto dramático *Navalha na carne* (1967), apresenta como cenário da trama “um sórdido quarto de hotel de quinta classe. Um guarda-roupa bem velho, com espelho de corpo inteiro, uma cama de casal, um criado-mudo, uma cadeira velha são os móveis do quarto” (Marcos, 2017, p. 48). Os personagens que possuem voz são: Vado, o proxeneta; Neusa Sueli, a prostituta; e Veludo, o faxineiro homossexual. Na primeira transposição da obra para o cinema, em 1970, há o acréscimo de cenas; personagens que eram apenas citados ganham existência; ocorrem transformações quanto à sequência e composição dos diálogos; surgem novos ambientes, como as ruas por onde Neusa Sueli caminha, e espaços para além dos quartos do velho imóvel onde residem, sendo que o quarto de Veludo e o de Neusa Sueli realçam alguns objetos pessoais, sendo alguns deles: abajur, penteadeira e filtro de água.

O longa-metragem foi gravado em preto e branco, em um período no qual o cinema brasileiro caminhava convicto no estabelecimento do padrão colorido para as filmagens, uma decisão que barateou o seu custo. Tal aspecto intensifica o tom realista de ares documental; a morbidez do enredo, e faz surgir contrastes marcantes na fotografia. A qualidade técnica ostenta enquadramentos com aparência de aleatórios ou improvisados, contudo, procedem de um trabalho minucioso no intuito de concatenar as imagens – com suas iluminações e cenários – aos diálogos. Sobre a composição da obra, o diretor Braz Chediak relatou ao jornal *Diário de notícias*, à época da divulgação:

Confesso que tinha um certo receio de confundirem meu filme com mais uma montagem teatral jogada na tela. A minha intenção de usar elementos e recursos teatrais do texto, numa estrutura cinematográfica, sem cair no teatro puro, foram muito pensadas e elaboradas o que me permitiu um filme seco e essencial no seu resultado. Na própria fotografia, no próprio trabalho de câmara; lenta, analítica, como se fosse o olho humano que vê analisando, eu sinto, cada vez que revejo meu filme, que determinei a análise crítica-social-urbana sofisticada e as reflexões políticas que o drama *Navalha na carne* reflete [...]” (Freire, op. cit., p. 190).

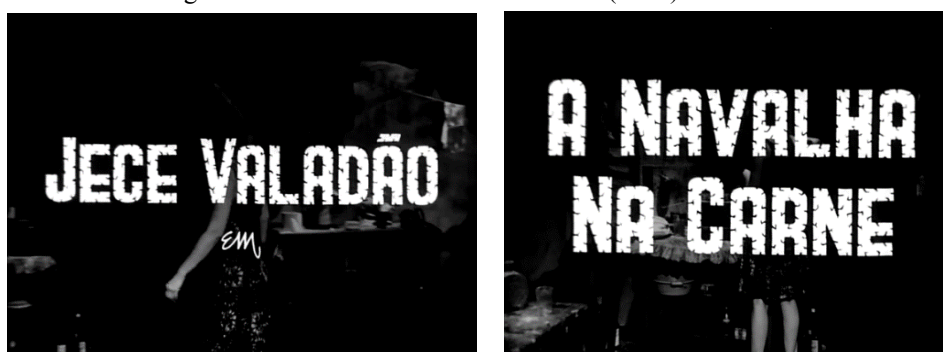
O filme alcançou um resultado satisfatório em seu processo de realização, em seguida angariou bom público. Na tentativa de construir mais um projeto de sucesso, a produtora “Magnus Filmes” tratou de divulgar de imediato, antes do lançamento comercial de *A*

Navalha na carne, a decisão de adaptar outro texto *pliniano* para o cinema, dessa vez, *Dois perdidos numa noite suja*.

A linguagem visual expressa no início de *A Navalha na carne* revela imediatamente traços antes citados, e já põe em evidência a protagonista da teia de conflitos que se inicia: a prostituta Neusa Sueli, se produzindo no interior de seu miserável quarto, solitária, para mais uma noite de “viração” – segundo a gíria que a personagem emprega para designar o encontro sexual com algum cliente.

Figura 6. Frame 1 de *A navalha na carne* (1970). 00' 54". Atriz: Glauce Rocha.

Figura 7. Frame 2 de *A navalha na carne* (1970). 01' 02".



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, 1970. Cópia utilizada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Figura 8. Frame 3 de *A navalha na carne* (1970). 01' 49".



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia utilizada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Percebo na obra uma construção eclética que inviabiliza a sua filiação somente a algum movimento cinematográfico, como o Cinema Marginal ou ao grupo de filmes denominado de “esquerda”, ainda que realize aproximações com tais vertentes, como a apresentação de conflitos originários em diversos problemas sociais, interligados ao modo de sobrevivência das camadas populares.

O filme promoveu mudanças em relação ao texto-base. Por outro lado, manteve a substância da narrativa do autor, como a agressividade e a escalada de tensão no desenvolvimento dos nós dramáticos. O diretor, também roteirista da adaptação, auxiliado pelo crítico de cinema Fernando Cezar Ferreira e o ator Emiliano Queiroz, optou por reproduzir as falas dos personagens da peça, com raras variações. Assim como a dramaturgia de Plínio, as adaptações de sua obra buscavam alcançar o grande público, para tanto, era necessário trabalhar o equilíbrio entre o elemento “artístico” e o “comercial”, o que de certo modo se tornava um desafio, até mesmo por suas temáticas político-sociais de cunho realista, distanciando-se da pura diversão, do entretenimento vazio ou “digestivo”, portanto, livre de reflexões profundas da sociedade na qual foi produzido. Nesse sentido, Freire (op. cit.) reflexiona:

semelhante à situação de Plínio Marcos em relação ao teatro brasileiro, a presença e o sucesso de um filme como *A navalha na carne*, a princípio, também parece um “corpo estranho” no contexto do cinema brasileiro do final da década de 60. Embora seja um filme preto e branco, realizado a um baixíssimo custo, com equipe mínima e que aborda personagens e cenários marginais com grande agressividade (pelo tema, história e linguagem, bruta e cruel), *A navalha na carne* se distancia de obras do chamado Cinema Marginal, no mínimo, pelo teor sério-dramático, intenso realismo e estrita linearidade narrativa.

Por outro lado, mesmo compartilhando parcialmente a concepção “nacional-popular” do Cinema Novo e seu interesse em retratar sob o viés do filme autoral a problemática social do país, a adaptação de Chediak se distingue, entre outros motivos, por ter sido realizada no momento em que os cineastas do movimento reviam suas posições anteriores ao golpe de 1964, com parte deles se rendendo ao filme colorido e através dos “espetáculos-alegorias” seguindo a favor do mercado e contra quase tudo que atacavam antes (Freire, op. cit., p.164).

Nos primeiros minutos, enquanto a câmera acompanha Neusa prestes a sair do quarto e a adentrar pela rua na escuridão da noite, nesse momento Vado (seu cafetão) ainda dorme na cama. É madrugada, badaladas de sinos tocam ao longe, a mulher deixa sobre a mesa de cabeceira, próximo ao abajur, o dinheiro para o homem se divertir, uma conduta já de praxe na relação mantida entre ambos. Já na rua, Neusa é enquadrada em diferentes momentos de seu trajeto – latidos de cães rompem o silêncio – filmada em diferentes ângulos, de frente, pela lateral e pelas costas. A iluminação varia entre o (pouco) claro e o escuro, de modo a realçar a projeção em si e as sombras expostas. O uso de poucos refletores favorecia tais efeitos no cinema brasileiro, dando-lhe naturalmente, muitas vezes, um caráter expressionista.

Figura 9. Frame 4 de *A navalha na carne* (1970). 11' 13".
 Figura 10. Frame 5 de *A navalha na carne* (1970). 15' 17".



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Montagens paralelas surgem tanto no intuito de retratar a ida de Veludo ao bar, onde conversa com um rapaz que lá trabalha, quanto para mostrar a sua rotina na pensão, de aspecto degradante, onde reside e trabalha na arrumação e limpeza. Enquanto cumpre os seus afazeres, é perceptível uma música tocando em um rádio ao longe. Para essa simetria, os planos são curtos, as ações de cada personagem são mostradas com calma. Em sequência, Vado se desperta, em sua tranquilidade, desobrigado de acordar cedo para exercer alguma atividade lícita em prol de seu sustento, emite o primeiro som humano da trama, um bocejo. Acende um cigarro, caminha no quarto vestido apenas de short, em seguida se arruma para sair, procura pelo dinheiro que deveria estar no lugar de sempre, porém não o encontra. Quadros intercalados entre os três personagens vão sendo mostrados, sendo que os gestos de Vado e Veludo revelam certa congruência, fechados em seus quartos cuidando de suas aparências em frente ao espelho, ao passo que Neusa recebe tão somente infortúnios em sua vida, como ao perambular pelas ruas para garantir os seus ganhos, e tem de caminhar debaixo de chuva, estando os seus pés em contato com poças de água e lama; como também na negociata que faz com um cliente antes rejeitado pelas demais prostitutas, por suas más qualidades, uma vez que além de estar acima do peso, pechincha o valor do pagamento.

Figura 11. Frame 6 de *A navalha na carne* (1970). 12' 12". Ator: Jece Valadão.



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Figura 12. Frame 7 de *A navalha na carne* (1970). 13'. Ator: Emiliano Queiroz.



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Figura 13. Frame 8 de *A navalha na carne* (1970). 18' 38". Ator: Carlos Henrique Kroeber.



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Por meio das imagens o espectador fomenta o seu imaginário, apreende características da obra, por vezes sutis, como os desejos, angústias, tristezas e desilusões dos personagens. A linguagem imagética promove o envolvimento do público com a obra, aguçado tanto pelo que está explícito como por subentendidos captados. Podemos pensar, assim, em uma “atividade dialógica” que percorre toda a obra fílmica, e que permite a formulação de distintas projeções no âmbito do ficcional e da vida real, a depender da compreensão ou reação responsiva de quem vê, isto é, das interpretações tecidas, sendo tal ação uma “réplica ativa”, que de fato evidencia sua(s) tomada(s) de posição. Esses aspectos tratados estão em sintonia com os demais elementos da linguagem cinematográfica; a exemplo dos enunciados emitidos, do processo de montagem, dos sons, dos figurinos, da maquiagem dos atores, da iluminação.

Sublinho a percepção do espaço-tempo, denominada de cronotopo na teoria bakhtiniana, como fundamental tanto ao desenvolvimento da narrativa fílmica como às iniciativas de sua compreensão. Esses elementos contextualizam a trajetória dos personagens, com todas as suas vivências, situados em algum cenário e recorte temporal. *A Navalha na carne* começa a ilustrar tal condição desde os seus primeiros segundos, assim, mostra como, quando e onde cada personagem atua, dando a conhecer as suas experiências, a lógica de suas decisões, fundamentadas em suas vontades e maneiras de agir, vindo a moldar o seu caráter; de sorte que o espectador acompanha os desdobramentos desses tópicos.

Veludo paga ao garoto do bar, por quem parece estar apaixonado, por um encontro sexual em seu quarto na pensão, com o dinheiro fruto do roubo que praticou contra Vado e Neusa. Entretanto, a alegria do faxineiro é apenas momentânea, haja vista que seu ato será facilmente descoberto pela mulher. Assim, o personagem terá de arcar com as consequências, e sem a companhia do jovem, que esteve com ele só por interesse financeiro e por uma noite.

Figura 14. Frame 9 de *A navalha na carne* (1970). 22' 11". Atores da esquerda para a direita: Ricardo Maciel, Emiliano Queiroz.



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Em sequência a câmera foca no rosto de Neusa, de perfil, desolada e reflexiva após o encontro com o único “freguês” que apareceu, identificado tanto por sua imagem, quanto pelos relatos posteriores da mulher, quando se queixa da situação a Vado, enquadrando aquele homem sovina aos padrões da classe média. A personagem parece viver em um campo de batalha, os *closes* sobre seu corpo reforçam tal ideia. No fechamento da última cena, sua imagem dialoga com o espectador de forma mais direta, o interpela por meio de um olhar quase fixo, como se aguardasse por alguma resposta.

Figura 15. Frame 10 de *A navalha na carne* (1970) 22' 26".



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

No retorno para onde vive, Neusa é observada pelas costas com distanciamento do olho da câmera, como se carregasse o peso do mundo sob seus ombros, tem postura encurvada, e o aparente improvisado documental, realça a imagem como signo ideológico que é. Noto que a personagem está quase sumindo diante de nossos olhos, numa passagem estreita, por entre as grades de um Passeio Público, fixadas em uma calçada próxima à entrada da antiga pensão. Os signos imagéticos parecem descrever a clausura que é a sua vida, seja na rua ou em casa, de forma literal está prestes a adentrar em uma espécie de cela, por se tratar de um ambiente pequeno, hostil, claustrofóbico. Estando em seu interior, precisa, ainda, se defender de provocações verbais e violências, físicas e psicológicas, dos que estão em seu entorno.

Figura 16. Frame 11 de *A navalha na carne* (1970). 26' 45".



Fonte: *A navalha na carne*. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Vado destrata e humilha Neusa Sueli com termos e comparações vulgares, e Neusa, na tentativa de se defender das agressões, de provar que ainda pode ganhar muito dinheiro “na viração”, argumenta que ela e outras mulheres estão enfrentando uma fase ruim. Quando é chamada, insistentemente, de velha pelo cafetão, e confrontada em razão da (suposta) idade que tem, rebate tais enunciados e diz que não tem cinquenta anos, mas trinta e cinco, e que está cansada, “gasta” por “se virar” na zona. A discussão entre Neusa e Vado possui natureza polifônica, ambos expressam seus argumentos e convicções em conjuntos de enunciados intercalados, e que se opõem, sendo que a instauração do jogo dialógico confere humanidade à personagem da prostituta.

Neusa narra em suas justificativas a presença indesejada de um novo delegado na região. A forma como desempenha suas funções estava atrapalhando os programas, amedrontando os fregueses, sendo que até os tiras corruptos estavam receosos, deixando de recolher propina (“caixinha”) nas rondas que faziam. A mulher se mostra otimista com o futuro, dando a entender que, basta o delegado ganhar mais experiência, e tudo voltará a ser como antes. Pelos enunciados de Neusa, a obra de Plínio denuncia e critica a corrupção proveniente de agentes do Estado, incumbidos de proteger a população, sem distinção, revelam-se corruptos, exploradores do(a)s excluídos(as) sociais, tornam suas vidas ainda mais caóticas, pois são explorados(as) sexual e economicamente por essa classe média (baixa) inescrupulosa.

Neusa está sozinha nos enfrentamentos com Vado, se esforça em contra-argumentar os insultos ao mesmo tempo que enuncia as injustiças sofridas, e suplica ao homem que cesse com as agressões. Mas suas reações comprovam o seu cansaço, o desânimo com a vida que

leva, as suas palavras carecem de força na entonação, apesar de reproduzidas com impressionante verdade. Em nenhum momento parece haver chance real da prostituta se sobrepor ao cafetão, desde o início a trama, signos verbais e não-verbais sugerem a sua derrota, que vai se confirmando no decorrer dos conflitos. A sua “jogada” mais forte se dá quando tranca a porta e ameaça o seu “algoz” com uma navalha, para que ele permaneça (obediente) no quarto, impossibilitado de partir, conforme disse que o faria. Entretanto, o homem conhece os seus pontos fracos, assim, finge entendê-la, recua nas agressões, faz carinhos e a beija. De forma amigável, a “desarma”, para em seguida abandonar o lugar tranquilamente.

Isso ocorre porque Vado é astuto em interpretar os trejeitos e expressões de Neusa, de modo a obter as vantagens que almeja. Tal convivência o tornou habilidoso em refratar os acontecimentos de acordo com as suas perspectivas, a fim de que tudo se resolva da maneira que melhor lhe convém – ao contrário de Neusa Sueli, incapaz de identificar (potenciais) mentiras nos diálogos com o proxeneta, para assim, desvendar ou encarar as suas verdadeiras intenções; a mulher ratifica, sem externalizar, o seu apego àquele que tanto lhe maltrata, sobretudo ao perguntar com sofreguidão se ele ainda vai voltar. Praticamente igual ao desfecho do texto teatral, “Neusa Sueli fica por algum tempo parada na porta, depois volta (fecha a janela), pega um sanduíche de mortadela, senta-se na cama, fica olhando o vazio por algum tempo. Depois, prosaicamente, começa a comer o sanduíche” (Marcos, 2017, p. 83).

O encerramento do filme propõe um diálogo intimista com o espectador. No miserável quarto, quase em total escuridão, ecoam sons de pingos d’água oriundos da pia, e com o olhar distante, apático, Neusa encara a câmera. As badaladas de um sino completam a cena, e sem forças para mais nada, sentada na cama, sozinha, a sua imagem se congela até desaparecer. Desse modo, vale apontar que é recorrente na obra *pliniana* a intenção do autor em instaurar um discurso no qual interagem elementos de distinta ordem, seja verbal, sonoro, e imagético, em um intento de estabelecer um plano metafísico. Assim, a construção da personagem se revela mais profunda, com transcendência às suas características aparentes, como as que colaboram para a compreensão dos princípios norteadores de suas ações.

O primeiro diálogo do filme é entre Neusa Sueli e Vado, aos vinte e oito minutos, a narrativa trabalhada antes desse momento inexistente no texto *pliniano*. Já o encontro da prostituta com o cliente é dado a conhecer apenas nos relatos da personagem. O cafetão procede sem qualquer indício de complacência, seus atos e palavras confirmam ideologias formadas em códigos da marginalidade, nos quais o malandro oprime e “se dá bem” às custas de quem deve lhe servir, em um contraponto distintivo entre “os espertos” e os “otários”. Em

várias ocasiões a relação dialógica do casal expõe o narcisismo de Vado, um tipo de afronta a Neusa, que o faz se sentir inocente de qualquer responsabilidade e culpa perante a sequência dos fatos. Além dos auto-elogios, o homem afirma que consegue atrair fácil mulher mais jovem, com bons rendimentos, sendo assim, merece ser bem pago para “aturar” a companhia de Neusa, que na visão dele está “cansada”, “apagada”, sendo a mais “velha” da zona, com “idade de cem anos”:

Neusa: Você me machucou.

Vado: Assim você aprende a não folgar aqui com o bom [...] Minha zueira é ser bom pra mulher [...] Te trato legal [...] (37’ 20’’).

Vado: Não torra o saco! Tenho malandragem pra dar e vender. E não vai ser você que vai gozar minha cara não, viu? [...] (34’ 50’’). Sou um cara boa pinta. Não vou perder minha vida ao lado de um bagaço” (60’ 19’’) (*Navalha na carne*, 1970).

Vado é incisivo em seus enunciados, pressiona Neusa como em um interrogatório policial, com insistência ordena a repetição de suas respostas, concomitante a xingamentos, ainda que já presuma o que a mulher vai enunciar, há um regozijo por parte do “malandro” ao não dar espaço para que a prostituta responda de maneira diferente. Os enunciados do cáften estão impregnados de cinismo, sua maneira de refratar a realidade em que vive o projeta como um homem que deve ser bem tratado, pelas qualidades que supostamente possui, assim, se vê no direito de agir com violência, de se enraivecer, e de se auto-engrandecer, destas atitudes irrompe exacerbado narcisismo no personagem.

E nesse jogo de alteridade, eu-outro, a única réplica aceitável é a esperada pelo opressor, assim sendo, antes das sequenciais agressões físicas, semelhantes a sessões de tortura, Neusa é infligida à recorrente pressão psicológica, em tom cada vez mais acentuado, os signos verbais de Vado levam-na ao desespero, à completa exaustão e, por fim, ao desalento:

Neusa Sueli: Oi (com um leve sorriso)! Você tá aí?

Vado: O que que você acha hein?

Neusa Sueli: É que você nunca chega em casa tão cedo.

Vado: É? Eu não cheguei sua vaca, ainda nem saí.

Neusa Sueli: Você tá doente?

Vado: Doente o cacete.

Neusa Sueli: Calma, não precisa se zangar. Perguntei por perguntar, não tô secando ninguém.

Vado: Você pode ficar sabendo que tô de ovo virado hein!

Neusa Sueli: Por que meu bem?

Vado: Ah, você não sabe?

Neusa Sueli: Não sou adivinhona

Vado: Quer bancar a esperta é? Vou te encher a cara de alegria sua vaca (agride forte a mulher). Tá gostando?

Neusa Sueli: Poxa! Me machucou.

Vado: Você ainda não viu nada sua miserável.
 Neusa Sueli: Eu não te fiz nada.
 Vado: Não fez, não fez, sua filha de uma cadela, desgraçada (mais agressões).
 Quieta!
 Neusa Sueli: Poxa, o que eu te fiz?
 Vado: Sua vagabunda, miserável! Sua puta sem-calça! Quem tu pensa que é? Pensa que eu estou aqui por quê? Anda, responde! Vamos! (pausa) Não escutou? Responde! Por que você pensa que eu te aturo?
 Neusa Sueli: Eu sei, eu sei.
 Vado: Então diz, pô! Por que eu te aturo?
 Neusa Sueli: Poxa, Vadinho, eu sei...
 Vado: Então diz! Diz! Eu quero escutar, diz antes que eu te arrebente. Por que 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 (*Navalha na carne*, op. cit, 28’).

As agressões de Vado passam por diferentes nuances, como se oscilasse em forma de uma espiral de tamanhos diversos. Por vezes são bastante ofensivas, porém sorrateiras, em outros momentos são físicas e verbais ao mesmo tempo, ocorrendo de forma mais frenética, assim, tendem a expressar simbologias variadas, haja vista os artifícios usados na execução dos atos. Em um dos espancamentos, Neusa é atirada ao chão, alcança assim, o “nível mais baixo” em seu cotidiano, o conteúdo de sua bolsa se espalha pelo piso. Vado insiste em ver os seus documentos para comprovar a sua idade. Ela se nega a obedecê-lo, e apenas recolhe os pertences com imensa tristeza. O cafetão não desiste e, em determinado momento, além de enunciados abusivos, usa da força para obrigá-la a se olhar no espelho, dessa forma conseguiria validar os seus argumentos, como que gerando uma prova irrefutável. O objeto exerceria para ele a função de refletir a imagem (real) dela, como também a forçaria a refratar tal situação em concordância com os “enunciados” de Vado. Neusa suplica com insistência para que cesse tudo aquilo, ao passo que ele borra a sua maquiagem para que a “verdade”, enfim, seja enunciada, em convergência com as suas opiniões.

Figura 17. Frame 12 de *A navalha na carne* (1970). 28' 14".
 Figura 18. Frame 13 de *A navalha na carne* (1970). 28' 39".



Fonte: *A navalha na carne*. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Figura 19. Frame 14 de *A navalha na carne* (1970). 29' 50".
 Figura 20. Frame 15 de *A navalha na carne* (1970). 35' 12".



Fonte: *A navalha na carne*. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

7.2.1 Temas relativos à peça e ao filme

A peça *Navalha na carne* se desenrola em ato único, a ação tem início com Neusa Sueli retornando de suas atividades na “zona”. Ao entrar no quarto se depara com o cafetão Vado bastante irritado por não encontrar o dinheiro que a prostituta deveria ter deixado no local de sempre. Depois de uma breve conversa, ela chega à conclusão que Veludo poderia ter roubado a “grana”, pois foi o único que entrou lá para realizar a limpeza. Neusa chama o faxineiro, e os três iniciam uma série de discussões com alguns pontos dramáticos intensos. Veludo assume o “erro” e afirma que vai pagar o prejuízo, além de entregar a Vado o cigarro de maconha que comprou. Quando sai de cena, Vado e Neusa continuam com a contenda,

num misto de amor (duvidoso), desrespeito e ódio até o desenlace no qual ambos, por fim, se separam, o cafetão se vai e ela permanece sozinha se alimentando de um pão com mortadela.

As primeiras montagens da peça aconteceram em 1967 no Rio de Janeiro e em São Paulo. Plínio Marcos sagrou-se como a principal revelação do teatro brasileiro naquele ano. As montagens “corresponderam plenamente às expectativas que as cercavam, alcançando enorme sucesso de público e crítica”. O realismo e o vigor do texto foram bastante aclamados pelas críticas, de uma maneira geral. Sábato Magaldi sintetizou assim a sua opinião: “A literatura teatral brasileira nunca produziu uma peça de verdade tão funda, de calor tão autêntico, de desnudamento tão cru da miséria humana como essa de Plínio Marcos”. O diretor Chediak obteve motivação para adaptar o texto de Plínio para o cinema depois de assistir à bem-sucedida montagem carioca (Freire, op. cit., p. 172-173). No tangente ao elenco:

escalou para o papel de Veludo o ator Emiliano Queiroz, o mesmo que interpretara o personagem na montagem carioca. Jece Valadão, produtor e astro principal, obviamente assumiu o papel de Vado, personagem que se encaixava adequadamente ao seu perfil. Para interpretar Neusa Sueli, a escolha recaiu sobre Glauce Rocha (Freire, op. cit., p. 173).

A peça é exemplar ao apresentar os “conflitos dramáticos” desde o início de forma crescente, sendo tais particularidades características do teatro de Plínio. Conforme observei, o longa manteve dinâmica semelhante, com exceção da primeira meia hora, um tipo de “introdução” que não consta no texto-fonte. Segundo Freire (op. cit.), quando do lançamento da obra filmica, a crítica se posicionou em divergência acerca dessa primeira parte.

Os críticos Carlos Frederico e José Lino Grünwald elogiaram o prólogo, mas José Carlos Avellar questionou essa primeira meia hora – que situaria o ambiente e os personagens ao ilustrar os acontecimentos, antes simplesmente citados nos diálogos – por, justamente, diminuir a agressividade do espetáculo. Ronald Monteiro também demonstrou restrições à introdução inexistente no texto original da peça, considerando-a um acréscimo inútil, já que esvaziaria a ação ao eliminar a surpresa da violência inicial e a dúvida sobre a culpa no roubo (Freire, op. cit., p. 181-182).

Acredito que tal acréscimo tenha instaurado um tom ameno à narrativa, que se estende até o primeiro diálogo, e como são diretos, repletos de xingamentos seguidos de violência física, não há perdas em relação à agressividade do texto dramático. No que tange às técnicas de filmagens, predominam planos-sequências com raros cortes, e após o dito “prólogo” ou “introdução”, o enredo se desenvolve no mesmo molde da peça. “Não foram utilizadas elipses temporais, *flashbacks*, câmeras lentas ou aceleradas [...], os poucos cortes foram disfarçados,

ou pelo menos não evidenciados, proporcionando uma fluidez do início ao fim do que seria a “peça” (Freire, op. cit., p. 175). Sábato Magaldi escreveu um resumo de *A navalha na carne* em uma crítica que publicou no ano de sua estreia nos palcos, 1967. Utilizo o texto do autor como referência também para a última hora do filme, haja vista a fidelidade ao drama *pliniano*:

Neusa Suely, voltando ao quarto, encontra Wado na cama, a ler uma revista em quadrinhos. Ele nem havia saído: sem dinheiro, o que fazer lá fora? Antes de revelar a Suely o motivo do mau humor, Wado exercita o seu sadismo, e ela acredita numa intriga da vadia do 102. Garantindo Suely que deixou no criado-mudo o dinheiro, ocorre a suspeita de furto, e só Veludo seria o responsável por ele. Interrogatório nos mais persuasivos métodos policiais, e Veludo acaba confessando que tirou a quantia destinada a Wado: a metade fora para o resistente rapaz do bar e a outra metade para a maconha. A entrega do cigarro de erva a Wado sela o princípio de reconciliação, com a promessa de que o dinheiro seria devolvido. Veludo quer apenas uma baforada e se inicia uma cena ambígua entre os dois, cortada por uma explosão de Suely, que expulsa do quarto o homossexual. Ele deixara escapar o xingatório de “galinha velha”, que Wado retoma depois, para feri-la e humilhá-la. Com sadismo implacável, Wado menciona as pelancas de Suely e tira-lhe a maquilagem do rosto para esfregar nele o espelho denunciador dos cinquenta anos (ela diz não ter mais de trinta, gastos e envelhecidos naquela vida triste). Ao reconhecer, arriada, a própria miséria, Suely tenta uma saída pela verdade: se não tem beleza para assegurar a correspondência de Wado, que ele cumpra o papel de quem recebe dinheiro feminino. Prostituta, Suely inverte a situação, tornando consciente o jogo prostituído de Wado. E apóia o desejo de tê-lo à força da navalha. Ao ver-se acuado, o homem de fala macia tenta uma nova sedução e Suely se rende, desfazendo-se da arma. Seguro, Wado acaba por sair tranquilamente. Quando se apagam as luzes, Suely tira a pelinha da mortadela do sanduíche, companheiro único da solidão (Magaldi, op. cit., n.p.).

Veiculou-se na imprensa que o filme *A navalha na carne* se assemelha a um teatro filmado. Concordo com Freire (op. cit.) ao ponderar os motivos de tal ideia; a “fidelidade aos diálogos”, “o respeito à locação única” ou, ainda, “à primazia verbal no filme”. O autor levanta a hipótese de “a imobilidade do ponto de vista”, talvez, ser o principal aspecto que termina sendo levado em conta, na caracterização de um filme como “teatral” – “levando, por outro lado, à equivocada idéia de que quanto maior a mobilidade da câmera, mais cinematográfico é o filme –, Chediak consegue em sua adaptação um grande dinamismo e fluidez” (Freire, op. cit., p. 191).

Antes da entrada de Veludo em cena, a atmosfera dentro do quarto de Neusa Suely se atenua. Com o auxílio de uma bacia, com água retirada da pia que fica ao lado, Neusa limpa o rosto e os braços. Mais adiante na trama, Veludo e o cafetão também se limpam, seja usando apenas uma toalha, ou também fazendo uso de água. Recordo que o discurso cinematográfico, assim como a linguagem, se inscreve no construto sócio-histórico e ideológico da(s) sociedade(s), e o significado do signo, em qualquer contexto, se atrela à ideologia. Nesse

sentido, tais ações dos personagens, sem qualquer emissão de som ou diálogo, expressam a iniciativa de manterem os seus corpos higienizados, embora nem tudo em suas existências conturbadas possa ser “lavado” ou “passado a limpo” facilmente.

7.2.2 O texto da peça no filme

Figura 21. Frame 16 de *A navalha na carne* (1970). 40' 17".



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Veludo é um personagem homossexual (assumido) incomum ao cinema da época, sua tessitura é complexa, o jovem se referencia no feminino, expressando altivez em seu modo de andar e falar. Busca se manter superior até mesmo quando é achincalhado e vítima de espancamento. No desenrolar dos conflitos, afirma não tolerar estupidez nem de seus homens, e ainda se gaba de deixar Vado encabulado, até mesmo ao levar um tapa no rosto – quando, de fato, as ações contradizem parte de seus enunciados.

A relação entre Veludo e Vado se move dentro de um quadro de irregularidades. O cafetão aborda o faxineiro fazendo uso de termos chulos, as humilhações são constantes e acompanhadas de violência física, como quando profere o enunciado “todo veado é surdo” (*Navalha na carne*, op. cit., 42’). Repetidas vezes utiliza linguagem ofensiva, do tipo: “bichona, bicha louca, safada, malandra”. Contudo, quando teve oportunidade, insistiu para que dividissem um cigarro de maconha, começando um tipo de envolvimento erótico entre eles, ambos se tocam e parecem se divertir com a situação, enquanto Neusa Sueli, irritada em assistir tudo aquilo, exige que parem. Mais adiante diz a Vado que percebeu o que estava acontecendo, e que ele gosta de se relacionar com “veado”. O cafetão nega veementemente, a

acusa de querer se passar por uma pessoa de “família”, uma “puritana”, assim, de forma alguma admite a refração lançada por Neusa, em suas inter-relações discursivas, e somente o seu próprio discurso é que considera como absoluto e verdadeiro. O trio de personagens se agride de tal forma, a evidenciar no outro também a marginalização moral, além da social.

O ritmo é um dos elementos estéticos mais enaltecidos na obra de Plínio, a sequência de imagens a seguir, ajudam na visualização dos movimentos dos personagens, e que ocorrem com precisão no decorrer dos conflitos, sobretudo quando alcança os seus ápices, sendo que, “a alternância de posições e relações uns com os outros, chegam a se aproximar de uma verdadeira dança” (Freire, op. cit., p. 189). A montagem garante dinamismo às cenas mais violentas, das quais emergem possibilidades de sentidos em correlação às falas de cada personagem:

Figura 22. Frame 17 de *A navalha na carne* (1970). 43' 54”.



Fonte: *A navalha na carne*. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Figura 23. Frame 18 de *A navalha na carne* (1970). 44' 26''



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, 1970. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Figura 24. Frame 19 de *A navalha na carne* (1970). 44' 46''



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Figura 25. Frame 20 de *A navalha na carne* (1970). 46' 29".
 Figura 26. Frame 21 de *A navalha na carne* (1970). 46' 33".



Fonte: *A navalha na carne*. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Na imagem em sequência, Neusa ameaça Vado com uma navalha. É conhecido em nossa sociedade o uso desse instrumento afiado e discreto para defesa pessoal, principalmente por indivíduos que talvez não possam ou não queiram fazer uso de outro tipo de “arma”, e, ainda, buscam maior auto-proteção.

Na sequência ao ocorrido, Veludo demonstra algum medo da prostituta, que se faz de submisso para preservar a sua vida. Neusa, impaciente, lhe inquire: “Vado, vado miserável, agora você vai caguetar a gente pra polícia vai, vai, vai, seu nojento, vai? Veludo: Eu não vou fazer isso, **eu não gosto dessa gente**” (*Navalha na carne*, op. cit, 61' 33”, grifo meu). O fragmento em destaque mantém interdiscursividade com outros textos de Plínio, nos quais as figuras dos militares aparecem, ou são simplesmente mencionados, jamais desenhados como heróis, mas como indivíduos comuns e que em diferentes ocasiões abusam de seu poder, agem com incompetência, cinismo, acentuada violência e praticam crimes.

Figura 27. Frame 22 de *A navalha na carne* (1970). 48' 02".



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Desesperado, Vado usa de força. Em seguida, implora para que Veludo fume o cigarro de maconha. Nos filmes *A rainha diaba* e *Querô*, o comércio e o consumo de drogas, em especial a maconha, integram o enredo. Os responsáveis por essas obras demonstraram em suas escolhas estéticas interesse em retratar tal problema que se expandia no Rio de Janeiro desde os anos de 1970, acompanhado pelo aumento da violência urbana e extermínio da população mais pobre, periférica e negra em sua maioria. A figura da polícia omissa e corrupta, a rigor, aterroriza essa mesma população.

Figura 28. Frame 23 de *A navalha na carne* (1970). 58' 16".



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Durante o cume das agressões sofridas pelos personagens, Neusa e Veludo, a câmera se aproxima ainda mais, muitas vezes em *close* nos seus rostos, como se fosse um

personagem a sondá-los. Apesar das ameaças lançadas pela prostituta aos seus interlocutores, de sua lembrança da “vadia do 102” (como suposta amante do cafetão), e da insistente exposição de argumentos às investidas aviltantes de Vado, sua aparência frágil e descuidada somada ao seu brando tom de voz e postura arqueada denunciam imensurável cansaço.

Perante a todo exposto, vale ressaltar a premissas básica de Bakhtin, de que a constituição histórico-social do indivíduo está expressa em seus comportamentos, como os seus gestos, pontos de vista, e vivências de uma maneira geral, isso inclui o uso que faz da linguagem; com quais construções léxicas e modos de proferir os enunciados.

Figura 29. Frame 24 de *A navalha na carne* (1970). 61” 04”.



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Os textos de Plínio, via de regra, primam por personagens periféricos, malandros, bandidos, e cenários pobres. Ainda assim, o autor encenou críticas às camadas mais abastadas da sociedade, o “cidadão contribuinte”, pondo em evidência a corrupção moral latente em distintas classes sociais. Vado, ao criticar Neusa Sueli por ela dizer que não é “de bacanal”, maldosamente a desqualifica ao afirmar que é porque a “coroa” está “apagada”, “velha”. Sendo assim, qualquer uma nessa condição se cansa à toa, “tem reumatismo”, precisa se esforçar para agradar os fregueses, e vive com seu cafetão para não ficar sozinha, enquanto que as prostitutas jovens (“as meninas”) “tiram de letra”, “acham moleza”, e conclui dizendo que “isso é igual na vida e nas casas de família” (*A navalha na carne*, 1970, 69’). Neusa sugere que ao “andar por aí”, o cafetão pode perguntar para as outras (meretrizes) sobre as dificuldades da situação atual, como está difícil conseguir clientes:

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 porca da vida dele, da porca da mulher deles, da porca da filha dele, da porca da mãe dele (*A Navalha na carne*, op. cit. 73' 49").

Vado se mostra implacável em sua maneira de agir com Neusa e, isento de qualquer ponta de compaixão, mantém-se de pé, enquanto ela cata os próprios pertences que caíram no chão, quando se recusou a mostrar os documentos ao cafetão para que ele conferisse sua idade. A escuridão ao redor e o foco de luz a iluminar parte de seus corpos realçam a intensidade dramática, a tortura psicológica que se instaura é aterradora para a personagem, como também pode ser para quem contempla. Um contexto imagético que pode ser associado às práticas do regime militar que estava em voga no país e continuaria por vários anos.

O sadismo de Vado, o deboche, o escárnio, o ímpeto de reagir com força bruta e de modo sistemático, a insistência em aplicar pressão psicológica para obter confissões, lembram as denúncias de vítimas dos (para)militares à época da ditadura, e também de amigos e/ ou conhecidos de sobreviventes dos métodos baseados na prática da tortura, comumente utilizados nas delegacias, em seus porões, e em endereços não-divulgados. Assim, a construção de um filme se dá a partir de discursos vários que circulam na sociedade, isto é, sua existência jamais ocorre de forma isolada, sendo que também impacta outros discursos em nosso meio social, numa relação mútua que Bakhtin ([1929], 2008) denominou de interdiscurso.

Figura 30. Frame 25 de *A navalha na carne* (1970). 73' 25".



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Quando Neusa se justifica e emite os seus “depoimentos” na tentativa de se defender perante Vado, todo o seu esforço é em vão, a vida nega-lhe qualquer chance de ser

compreendida ou de alcançar algum tipo de “absolvição”. A mulher narra as suas experiências e como a sua trajetória tem sido calamitosa. Esses enunciados, que para ela expressam simbolismos, lhe imputam singularidade, sendo que é a sua efetiva participação que encaminha o desfecho dos conflitos, apesar da força com que Veludo provoca reviravoltas em cena. Observo aqui o acontecimento do conceito de exotopia que Bakhtin nos apresentou, e na capacidade de análise de Neusa, de si mesma e dos demais personagens, um excedente de visão de base filosófica. Assim, num momento de reflexão e questionamento na trama, a prostituta cogita:

às vezes chego a pensar: Poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego a duvidar. duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. isso não pode ser uma coisa certa. Isso é uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! Fedida! (*A navalha na carne*, op. cit. 75’ 02’’).

Figura 31. Frame 26 de *A navalha na carne* (1970). 75’.



Fonte: *A navalha na carne*. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Aproximando-se do fim, os diálogos entre Neusa e Vado alcançam o seu derradeiro ápice. A prostituta, tomada por um pico de revolta após Vado borrar a maquiagem de seu rosto e expor as rugas que ele anuncia enxergar, passa a concordar com as opiniões e xingamentos do cafetão. Na opinião de Freire (op. cit.), o rosto dela em *close-up* “borrado de maquiagem, com o cabelo desgrenhado, os olhos esbugalhados e o esboço de um sorriso um tanto enlouquecido tornam sua ameaça para Vado – ‘agora nós vamos transar’ – uma imagem muito mais forte”. A sua face torna-se “ameaçadora”, como que transformada em outra personagem, por influência da “nova” feição, sendo que a “artificialidade da aparência da prostituta sob a espessa camada de maquiagem transfigura-se numa verdadeira máscara de horror” (Freire, op. cit., p. 188). No entanto, como haveria de ser, seu último ato de desespero

não surte efeito, apenas refrata, em verdade, o seu desespero com a dependência emocional expressa em relação a Vado e que, próximo ao final do embate, expõe o quão vulnerável é, ante os argumentos e atitudes dele.

Outro ponto que vale menção, diz respeito à aparência da atriz Glauce Rocha, intérprete de Neusa Sueli, que, na visão de Freire (op. cit., 188), confere singularidade à interpretação, e a meu ver casa com os diálogos do texto de Plínio. Assim, a aparência da atriz “representa alguém que jamais foi bela. O corpo magro de pele e ossos e o rosto de traços marcados, pouco sensuais ou femininos indicam uma beleza rude, de dureza compatível com sua vida”. Sintonia semelhante não é percebida na adaptação do texto dramático de 1997. A escolha de Vera Fischer para o papel de Neusa Sueli revela incongruências, conforme podem ser vistas mais adiante, nas imagens selecionadas.

Figura 32. Frame 27 de *A navalha na carne* (1970). 80’ 41”.



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

Neusa Sueli, solitária e triste, fecha a porta e a janela, o dia já está claro pela luz da manhã, mas o quarto volta a se escurecer. Na obra, há signos que podem ser compreendidos como simbólicos: as badaladas do sino, o canto do galo, a prostituta que se alimenta somente de pão com mortadela, para em seguida, talvez, finalmente dormir. Mas, de acordo com Freire (op. cit., p. 183), tais elementos “são menosprezados diante da crueza e da força realista do texto de Plínio Marcos”.

Figura 33. Frame 28 de *A navalha na carne* (1970). 88' 29".



Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

O último quadro do longa mostra Neusa com o olhar fixo para a câmera, o momento se constrói em total silêncio. Sua expressão remete a alguém que se encontra em uma encruzilhada, e de forma simbólica interpela o espectador: “*E agora?*”. Até o surgimento da cartela de fim, a personagem parece aguardar por uma resposta. Vislumbro o momento como uma cena de impacto, a qual evidencia como os signos – verbais, por gestos (expressões do corpo), e sonoros –, engendram o processo comunicativo, comprovando a complexidade da interação social. Para além da palavra oral, os demais signos influenciam o filme de ponta a ponta, complementam os significados dos vocábulos, expressam sensibilidades dos personagens, suas emoções, caráter e intenções.

Figura 34. Frame 29 de *A navalha na carne* (1970). 89' 50"



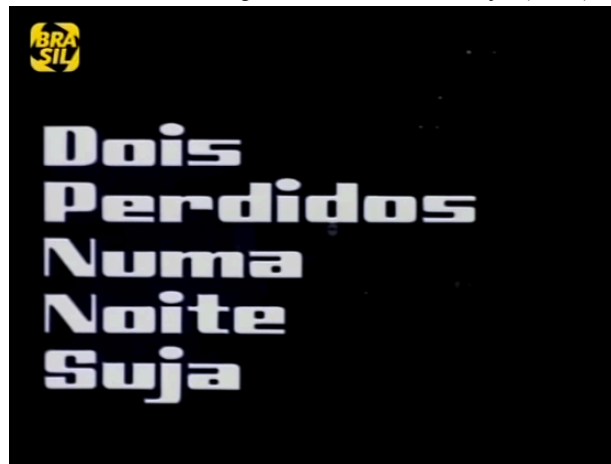
Fonte: **A navalha na carne**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cinema Nacional (YouTube).

7.3 *Dois perdidos numa noite suja*, de 1971, apresentação e traços gerais

Os filmes *A navalha na carne* (1970) e *Dois perdidos numa noite suja* (1971), dirigidos por Braz Chediak, foram rodados em preto e branco na cidade do Rio de Janeiro. Certamente, o cineasta projetou alcançar o sucesso, com o público e a crítica, ao investir em duas adaptações sequenciais das peças mais famosas do então alardeado autor “maldito”.

O texto da peça *Dois perdidos numa noite suja*, de 1966, descreve como cenário “um quarto de hospedaria de última categoria, onde se veem duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas etc. Nas paredes estão colados recortes, fotografias de time de futebol e de mulheres nuas” (Marcos, 2016, p. 44). A trama conta com os personagens Tonho e Paco, que dividem o miserável quarto e, ainda, passam a trabalhar juntos em um mercado, descarregando caminhões. A convivência entre eles se mostra complexa desde os primeiros diálogos, e os sapatos de Paco são o mote dos recorrentes conflitos até o desfecho fatal para o personagem.

Figura 35. Frame 1 de *Dois perdidos numa noite suja* (1971). 00' 29”.



Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, 1970. Cópia consultada: canal *on-line* Cine Brasil América (YouTube).

Nos primeiros segundos de projeção do filme *Dois perdidos numa noite suja*, surgem imagens pouco definidas, uma voz anuncia a venda de jornal em meio à escuridão da madrugada: “*Quem vai ler? Preso tarado da zona sul*”, “*Resultado da loteria esportiva...*”. Um homem aparece caminhando pela rua, em seguida para em frente a um restaurante, pouco vemos de seu rosto, logo segue o seu caminho. O local de trabalho dos personagens, o “mercado”, compõe, rapidamente, esse início da trama. É possível notar um caminhão e

caixotes com produtos, o espectador pode inferir que é para descarregamento. Com o dia já claro, a câmera acompanha o caminhar de um homem, com o foco em suas pernas e pés, calçados com um sapato gasto, de imediato a câmera mira somente no movimento de suas pernas, para em seguida mostrá-lo por completo.

Figura 36. Frame 2 de *Dois perdidos numa noite suja* (1971). 04' 18". Ator: Emiliano Queiroz.



Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, 1970. Cópia consultada: canal *on-line* Cine Brasil América (YouTube).

Em ambos os filmes, os diálogos do texto de Plínio foram respeitados. Personagens que somente eram citados ganharam representações, ainda que não tenham voz na trama. Se em *A navalha na carne* os acréscimos se restringem à primeira meia hora do filme, em *Dois perdidos numa noite suja* tais alterações permeiam toda a obra. São exemplos de novos quadros: a entrevista de emprego do Tonho, com a realização em grupo de uma prova de datilografia com a presença de vários figurantes; a área externa da pensão, com moradores em circulação no local; as ruas escuras da cidade grande por onde a dupla caminha; o ambiente do mercado com a figura do Negrão e outros trabalhadores; um restaurante simples onde Tonho faz uma refeição; o episódio do assalto, havendo, inclusive, interação com as vítimas.

Dois perdidos numa noite suja não alcançou o mesmo sucesso de público e crítica que o filme anterior de Chediak, apesar das semelhanças entre os textos *plinianos*. Tratado como uma obra inferior, os críticos José Carlos Monteiro e Roberto Bandeira tacharam o filme de “teatro filmado”, e atribuíram o fracasso à pouca criatividade dos realizadores em cumprir com a tarefa de trabalhar o texto-base. Ao contrário de *A navalha na carne*, a obra também recebeu avaliações negativas quanto aos seus aspectos técnicos. No que compete à fotografia, circularam as apreciações de que: “o filme é tão escuro que mal se consegue enxergar alguma coisa”. O som foi um dos itens mais comentados: “não se consegue ouvir nada direito”,

“dublagem inaudível”. Para além desses elementos, é necessário ter em consideração o fato de que:

Se a segunda adaptação dirigida por Chediak não teve o mesmo êxito de bilheteria nem de crítica que o filme anterior, as questões contextuais devem efetivamente ser levadas em conta, tais como a comparação imediata e desfavorável com o filme recente, um clima menos favorável à discussão de temas “desagradáveis” do que no período próximo a 1968, certas incongruências do projeto de uma “produção maior” com uma peça escrita originalmente para ser montada da forma mais barata possível, além de se situar um momento em que a “qualidade” técnica do filme começava a ganhar maior importância (Freire, 2006, p. 201).

Plínio reencontrou o sucesso nos palcos com a peça *Dois perdidos numa noite suja*, desde a encenação de *Barrela*, em 1959, na cidade de Santos, quando começou a se tornar um dramaturgo famoso, mas afastou-se do universo teatral por força de circunstâncias políticas. Assim, em 1966, o autor deu a conhecer o seu texto inspirado no conto *O Terror de Roma* (*II Terrore di Roma*, de 1954) do escritor italiano Alberto Moravia, incluído na coletânea “Contos Romanos”, de *Racconti Romani*:

O conto que tratava de dois vagabundos – o narrador, sem nome, e Lorusso, seu companheiro de quarto – que decidiam fazer um assalto para conseguir o que precisavam: um par de sapatos para o primeiro e uma flauta para o outro. Após o crime, se descobre que os calçados roubados eram pequenos para os pés do personagem e depois de pedir e implorar para que o companheiro trocasse pelos dele (que eram novos), os dois acabavam se enfrentando. Mesmo aproveitando a história e muitos detalhes, situações e até diálogos da narrativa de Moravia, a peça de Plínio Marcos é bastante diferente do conto. Além da óbvia diferença de linguagem, a alteração na época e no local no qual se passava a história colaborou largamente para essa diferença (Freire, op. cit., p. 204-205).

7.3.1 A peça

A partir desse contexto, Plínio Marcos criou um enredo próprio, impactante, despojado, conciso nos dois atos, sendo o primeiro dividido em cinco quadros, e o segundo sem subdivisões – para narrar, num cenário único, a rápida e fatídica convivência entre os personagens Tonho e Paco.

O primeiro quadro tem início com os dois rapazes no interior do quarto que compartilham, ambos começam uma discussão por causa da gaita que Paco está tocando. Tonho, mais forte fisicamente, o intimida, pois deseja silêncio. Após algumas trocas de ameaças, os ânimos se acalmam, o centro da discussão passa a ser o par de sapato novo de

Paco e o par antigo de Tonho, cada qual, em suas falas, busca se sobrepor ao outro, e assim, mostrar-se superior e mais esperto. Ao ser chamado de ladrão, Paco se descontrola, fica nervoso, chora, começa a humilhar Tonho, que também se enraivece e bate com força no colega, fazendo-o, aparentemente, desmaiar, pouco depois o rapaz acorda. Cada um se deita na própria cama, e Paco volta a tocar a sua gaita.

O segundo quadro se inicia com alguns breves diálogos entre os dois personagens, há uma atmosfera tensa no quarto devido à teimosia de Paco em continuar tocando a gaita, ao que Tonho lembra o companheiro que faz ele parar de tocar quando se sentir “cheio”. Paco discorda, logo muda de assunto, e levanta um fato novo na peça, que além de perturbar Tonho, se desdobra em outros acontecimentos. Assim, o avisa que o Negrão, trabalhador do mercado, está enfurecido porque Tonho descarregou o caminhão de peixe que seria dele:

Paco: Eu quero te dar um aviso.

Tonho: Dar um aviso pra mim?

[...]

Paco: O negrão mandou te avisar [...] vai te dar tanta porrada, que é até capaz de te apagar.

Tonho: Mas o que eu fiz pra ele? (Marcos, 2016, p. 59).

É pelas notícias que Paco propaga sobre o assunto que Tonho fica a par das desavenças que o Negrão teria com ele. Paco sugere que o colega brigue com Negrão, a fim de manter a sua integridade física e a sua honra. Sentindo-se pressionado com tais informações, Tonho insiste em pedir os sapatos de Paco emprestado, pois assim teria coragem para procurar um emprego melhor, já que estudou, e diz que não iria brigar com o Negrão, prefere ficar livre de “encrenca”. Ainda lamenta a fase ruim de sua vida, como também o distanciamento de sua família, sobretudo de sua mãe. Porém, Paco é taxativo ao se negar a ajudar Tonho: “Ninguém me ajuda. Por que vou te ajudar? [...] Sai pra lá. Se vira de outro jeito”. No fechamento do quadro, Paco lança um alerta para o colega acerca da ameaça de “curra”, um assunto também presente em outros textos e filmes adaptados da obra de Plínio, *Barrela, Dois perdidos numa noite suja* (2003) e *Querô*. Dessa forma, incute medo em Tonho: “Se pensa que vai engrupir o negrão, está enganado. O negrão é vivo paca. Ele vai te enrubar” (Marcos, op. cit., p. 66-67).

O terceiro quadro começa com Paco lançando ofensas a Tonho, chama-o de “bicha”, “otário”, e como o colega se dispôs a pagar e a tomar pinga com o Negrão, e ainda entregou a ele metade do dinheiro do caminhão que descarregou na noite anterior, Paco avisa-lhe que, por conta disso, seu apelido no mercado passou a ser “Boneca do negrão”! (Marcos, op. cit., p. 67-69).

Uma outra novidade movimentava a história, Tonho mostra a Paco um revólver que o chofer do mercado lhe pediu para vender, em troca ganharia uma comissão. Apesar do susto de Paco com o ocorrido, temendo que o colega pudesse roubar-lhe o sapato, logo se tranquiliza ao saber que a arma está sem bala, mas ainda ressalta: “[...] toda noite é o mesmo papo furado. Ando até apavorado de tirar o pé do sapato. Tenho medo de dar sopa e você afanar”. Em um clima mais ameno, Tonho continua com os lamentos por não ter um bom par de sapato, já Paco conta que tinha uma “vida legal” antes de ter a sua flauta roubada, assim, para o futuro planeja tocar bem a sua gaita, para voltar a sair pelo mundo, tomando cachaça paga pelos outros e olhando as coxas das mulheres nos bares, pois vivendo dessa forma voltaria a ser feliz.

É relevante considerar a observação contrastiva de Freire no estudo da obra de Plínio, bem como dos filmes adaptados de seus textos (op. cit.):

Trata-se de uma marcante característica dos textos de Plínio Marcos, também presente em *Dois perdidos numa noite suja*, as previsões que sempre se confirmam. Em geral, suas peças não são marcadas por grandes surpresas no desfecho, mas simplesmente pela trágica confirmação e realização das idéias mais cruéis já sugeridas ao longo delas: a curra em *Barrela*, o enfrentamento e o roubo do sapato de Paco por Tonho, o abandono de Neusa por Vado (Freire, op. cit., p. 208).

Os personagens vivem em uma situação semelhante, trabalham no mesmo local, almejam sair de onde estão, depositam em objetos a esperança de viverem dias melhores. Mas para isso, precisam superar as dificuldades do tempo presente. Tudo indica que para Tonho, os problemas que enfrenta são mais urgentes; mal pode sair de casa porque os seus sapatos estão muito desgastados, sente-se ameaçado com a presença do Negrão no mercado, perante tais desafios. Com tantos infortúnios, Paco mais uma vez projeta um futuro tenebroso para Tonho, e que só o revólver poderia colocar a “razão” do lado de seu colega:

Paco: Você é um trouxa. Não manja nada. Vai morrer sendo a Boneca do negrão. Tem a faca e o queijo na mão e não sabe cortar. Poxa, já vi muito cara louco, mas você é o rei. Quero que se dane! (Marcos, op. cit., p. 82).

Inicia-se o quarto quadro. Paco retorna do mercado e encontra Tonho no quarto, de onde diz que não saiu o dia todo nem para trabalhar, tampouco para comer. Ambos discutem sobre essa questão, logo começam a se agredir na tentativa de provar por meio de seus enunciados, qual dos dois tem motivos para estar desesperado e com a vida mais infeliz.

Um novo dado surge na intriga, dessa vez, por intervenção de Tonho, que diz ter encontrado uma forma de conseguir o par de sapato, e Paco a flauta almejada. A solução seria

assaltarem um casal de namorados no parque. No entanto, de imediato, não conseguem chegar a um acordo, Paco deseja usar de violência e se aproveitar da mulher, Tonho é contra tal iniciativa, assim, tendo contrariado o futuro comparsa recebe ofensas, do tipo: “bicha”, “bichona”, “Boneca do negrão”. Afobado, Tonho nega a acusação e diz que sempre “apanhou” mulher na terra dele e tinha uma namorada que era um “estouro”. Ainda se defende, afirmando: “[...] Quem é que vai querer namorar com um sujeito assim? Com um sapato que é uma droga”. O jeito constrangido de Paco, na discussão em pauta, faz com que Tonho descubra no colega de quarto um ponto fraco, e pontua: “Você fala muito, mas eu também nunca te vi com mulher”. [...] você é até cabaço”. A discussão continua, porém com uma tensão controlada, pois houve a exposição de duas fraquezas, uma para cada locutor. Próximo ao fechamento do quadro, Tonho emite um aviso em tom de sentença para Paco: “Vou lhe avisar uma coisa. Não me chame mais por apelido. Se chamar vai ter”. Na tentativa de persuadi-lo, Paco lembra a história do assalto, Tonho se esquivava, não quer saber de parceria alguma com ele: “Pode deixar que eu cuido de mim”, ao que o “gaitista” reage: “Então cuida. Mas no mercado você não pode aparecer” (Marcos, op. cit., p. 83-93).

No quinto quadro, Paco está deitado tocando gaita. Ao que Tonho entra, o diálogo entre eles revela que o rapaz não esteve no mercado para trabalhar, apesar de chegar da rua. Paco volta a falar sobre o assalto, busca persuadir o colega, lembra-o que a sua única saída para conseguir o “pisante” é praticando o crime, assim, em vários momentos enuncia: “A sua saída é (tem que ser) o assalto”. Tonho faz uma última tentativa de abandonar o plano:

Tonho: Olha, Paco, meu terno, se eu mandar no tintureiro, ainda quebra um galho. Só preciso mesmo é de um sapato. Você podia emprestar o seu.
Paco: Neca! Pode tirar isso da cachola (Marcos, op. cit., p. 82).

Tonho insiste para que Paco cumpra com todas as ordens para que o assalto aconteça, Paco concorda em obedecer e combina de não agredir a mulher, ambos chegam ao acordo de que Paco agirá com violência apenas se eles gritarem. Antes de saírem de cena juntos, por primeira vez, Paco se mostra obediente ao colega como jamais foi:

Tonho: Eu que mando, entendeu? Você só faz o que eu mandar! Entendeu bem? Eu que mando.
Paco: Claro, chefe. Você que manda. Mas vamos logo, chefe (Marcos, op. cit., p. 99)

O segundo ato, em seu único quadro, começa com os dois personagens conversando acerca de como se deu o assalto. Paco agiu com violência, agrediu o homem com uma

“porrada”, disse que foi para matar. No desenrolar dos diálogos, Paco demonstra ser um sádico inapto em demonstrar remorso de seus atos truculentos:

Tonho: Quem derrubou o cara é que se dana.

Paco: E foi legal pra chuchu. Poff... E o cara caiu que nem um balão apagado.

[...]

Tonho: O cara não fez nada. Tomamos o que queríamos, era só vir embora. Não precisava bater (Marcos, op. cit., p. 101-102).

Paco intensifica os seus enunciados agressivos, deseja se tornar um bandido temível e conhecido, assim, desiste de conseguir a flauta, seus “delírios de grandeza” passam a expressar seu desejo de ter uma vida “bem-sucedida” imersa no crime, e enuncia que Tonho será o segundo chefe para “ajudar a manear a moçada”:

Paco: [...] Você não me conhece. Eu sou mais eu. Eu sou Paco. Cara estrepado. Ruim como a peste. Agora vou ser mais eu. Se o desgraçado do parque se danou, melhor. Minha fuça vai sair em tudo que é jornal. Todos vão se apavorar de saber que Paco, o perigoso, anda solto por aí.

Tonho: Você é maluco.

Paco: Boa! Paco Maluco, o Perigoso. Assim que eu quero que os jornais escrevam de mim. Vai ser fogo. Os namorados do parque não vão ter sossego. E a tiragem nunca me atrapalha. [...] Daqui pra frente, não vamos assaltar só por dinheiro. Eu quero a mulher também. Vai ser um negócio legal. Eu vou ter uma faca, um revólver e meu alicate. Limpo o cara, daí mando ele ficar nu na frente da mulher. Daí, digo pra ele: Que prefere, miserável? Um tiro, uma facada ou um beliscão? O cara, tremendo de medo, escolhe o beliscão. Daí eu pego o alicate e aperto o saco do bruto até ele se arrear. Paco Maluco, o Perigoso, fala macio pra mulher. Agora nós, belezinha. Começo a bolinar a piranha, beijo ela paca [...] (Marcos, op. cit., p. 104-114).

Tonho se intimida um pouco com os ânimos exaltados de Paco, que insiste em chamá-lo de “bicha”. Desse modo, os dois não entram mais em luta corporal. A construção dos diálogos *plinianos* mais uma vez promove uma mudança de ritmo e o deslocamento do conflito no texto, os personagens passam a tratar da divisão dos objetos recolhidos no assalto.

De maneira conflituosa discutem as regras da partilha, Paco diz que se tudo for dividido meio a meio, então cada um deverá ficar com um par do sapato, caso contrário ele fica com todos os itens. Tonho, no intuito de resolver as querelas de uma vez, e de se livrar do autoritarismo de Paco, abre mão dos objetos.

Em seguida, o companheiro sugere que Tonho passe a noite ali, já que pagou pelo quarto, ao que deixa transparecer o seu descontentamento em perder o seu potencial comparsa em outros assaltos.

Tonho se prepara para partir, mas quando calça os sapatos, descobre que são pequenos para o tamanho de seus pés. Paco faz zombarias, “estoura” de rir, o colega se irrita, “já chega essa droga! Vê se não me enche o saco!” Tonho suplica para que eles troquem de sapato, já que Paco têm os pés menores. Além de se negar a ajudá-lo, Paco diz que sairia prejudicado, uma vez que, a mulher poderia reconhecê-lo na rua e avisar aos tiras, enquanto Tonho não teria consigo nenhuma evidência do roubo.

Paco demonstra total falta de compaixão diante do desespero de Tonho, de seu choro, e ressalta várias vezes que a única saída para resolver o seu drama é partir para um novo assalto, além de ofendê-lo sem trégua. O sadismo na atuação de Paco lembra a persistência dos carrascos de Querô, no filme homônimo, como também a conduta cruel de Vado para com Neusa Sueli:

Paco: [...] Só tem uma saída. É fazer um novo assalto. Agora, se a bichona não quiser, se tiver medo dos tiras, vai acabar andando descalço por aí. Poxa, vai ser gozado paca ver a bichona descalça, de brinco na orelha, rebolando o bundão. Quando ela passar no mercado é que vai ser legal [...]

Tonho: Pelo amor de Deus, Paco, me deixa em paz! Me deixa em paz!

[...]

Paco: Chega, uma ova! Não tenho que aturar sua choradeira! Para de chorar, anda! (Tonho se contém...). Assim, Bicha tem que obedecer. Não gosto de choradeira de bicha. Não gosta de sua droga de vida, se dane! Dá um tiro nos cornos e não enche mais o saco dos outros [...] (Marcos, op. cit., p. 119-120).

Transcorrida as longas falas lancinantes de Paco, Tonho toma uma decisão definitiva, já sem choro, mantém breves diálogos com Paco, coloca uma bala no “tambor” da arma, a partir desse momento inverte a situação em seu favor. Paco pergunta se o companheiro vai se matar, ao que lhe responde: “Vou acabar com você, Paco”.

Tonho toma tudo que está em poder de Paco; os sapatos e os objetos fruto do assalto. Também devolve as humilhações recebidas, e ordena que ele coloque os brincos e rebole andando de um lado ao outro, enquanto ri. Por fim, se apropria dos enunciados de Paco, repetindo-os a fim de lhe aterrorizar com a possibilidade de ser torturado, assim como ele dissera que faria com as suas vítimas.

Com o “processo de transformação” concluído, Tonho vive a personalidade de Paco expressa no tempo presente, como também os traços que ele afirmou que assumiria no futuro, se tornar um indivíduo cruel e violento, sendo que isso o converteria em uma “celebridade do crime”.

Indiferente às súplicas de misericórdia do companheiro, Tonho, já insano, cospe em seu rosto, e já de posse de tudo que lhe pertencia, e tendo se apropriado de seus dizeres, do

modus operandi e do caráter, encosta a arma em seu rosto e lhe fuzila. Assim, a peça se encerra com Tonho dando risadas, em farto regozijo de seu ato: “Se acabou, malandro. Se apagou. Foi pras picas. [...] Eu estou estourando de rir! [...] Até danço de alegria! Eu sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, o Perigoso! Mau pacas!” (Marcos, op. cit., p. 124).

7.3.2 Uma leitura do filme de Chediak

Em referência à categoria bakhtiniana de cronotopo, pontuo que os conflitos no filme de Chediak perduram por dias e noites. Os movimentos e as ações dos personagens ocorrem em locais variados, tais fatores embasam as suas experiências no contexto criado, e encaminham diferentes sentidos na trama.

Os enunciados de cada locutor, nas situações de diálogo, em aliança aos seus gestos, instauram momentos de maior ou menor tensão, como ainda sugerem previsões que se confirmam no transcorrer dos conflitos – a reunião desses elementos exemplificam o aspecto de alteridade entre os personagens, e quando externalizam as suas lembranças, dando a conhecer um pouco de suas histórias de vida, expressam o conceito bakhtiniano de exotopia. O princípio do filme deixa vestígios da personalidade de Paco, solitário, demonstra satisfação em ter um companheiro de quarto, ainda há a sugestão de que indicou ao recém-chegado o trabalho de carregador no mercado. Tonho, por sua vez, se mostra inseguro, um traço que se desdobra em outras características, como a falta de iniciativa para superar os fracassos, inabilidade para dar início a novas experiências, como também o seu mau humor peculiar e as suas reações intempestivas calcadas na violência.

Depois de uma espécie de introdução à produção fílmica, tem início o que seria a peça no filme, assim, logo surge o primeiro conflito. Tonho retorna do banho, ignora a presença de Paco, que está tocando gaita:

Tonho: Para de tocar essa droga, você não entendeu que eu quero silêncio?

Paco: E aí? Você não manda.

Tonho: Você quer encrenca vai ter. Se soprar mais uma vez essa droga eu quebro essa porcaria.

Paco: Ah... eu tô morrendo de medo.

Tonho: Se duvida toca esse troço.

(Paco toca a gaita com rapidez algumas vezes. Tonho, enraivecido, avança, lhe bate e toma a gaita.)

Paco: Filho da mãe, dá essa gaita pra cá.

Tonho: Vem pegar. Se tem coragem vem pegar.

Paco: Pra quê fazer força, você vai dormir mesmo.

Tonho: Eu vou dormir mesmo, mas antes eu joga essa merda na privada e puxo a bomba.

Paco: Se você fizer isso eu te apago (*Dois perdidos numa noite suja*, 1971. 09' 35". Grifo meu).

A iluminação foca em Paco sobre a cama, que fica quieto por pouco tempo, mas logo teima com o companheiro e volta a tocar gaita. Tem início um novo conflito entre eles, agora mais violento.

Figura 37. Frame 3 de *Dois perdidos numa noite suja* (1971). 09' 13". Atores da esquerda para a direita: Nelson Xavier, Emiliano Queiroz.



Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cine Brasil América (YouTube).

Pouco depois da desavença, Tonho dá um soco em Paco, que fica um tempo desacordado. Cada qual, a seu tempo, expressa atitudes violentas, em palavras e ações. É exemplo de interdiscursividade com a obra anterior de Chediak, *A navalha na carne*, o comportamento sádico de Vado, assim como procede Paco, com clara afeição à violência, em seus enunciados e no assalto ao casal. Tais obras fílmicas viriam a interagir com os longas-metragens adaptados de textos *plinianos* produzidos décadas depois, em relação a essas características, em um processo já esperado de interdiscursividade.

Tonho, irritado, trata de sublinhar para o colega como eles são diferentes, e que a situação difícil em que está é algo de ocasião, a má fase logo passará. “Quem você pensa que eu sou, um estúpido da sua laia? Eu estudei, poxa, eu estou aqui por pouco tempo, logo eu arranjo um serviço legal”. Paco, no entanto, lhe retruca algumas vezes, como quando o lembra que veio do interior e não conhece ninguém, ou ao questionar de que adianta ter estudado se está carregando caixa igual a ele (*Dois perdidos numa noite suja*, 1971, 15' 21”).

Figura 38. Frame 4 de *Dois perdidos numa noite suja* (1971). 14' 39".



Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cine Brasil América (YouTube).

Tonho se expressa de forma superficial acerca de sua família que ficou no interior, assim, se singulariza em relação a Paco, que parece ser órfão; fala de forma genérica acerca de seus estudos, e, ainda, atribui tanto o fracasso de suas experiências de vida, quanto a sua inércia em deixar de tomar novas atitudes, porque os seus sapatos estão demasiados gastos, logo, tem certeza de que nada daria certo. Nesse sentido, é importante refletir acerca do conceito de refração no que tange às convicções, ideias e pensamentos dos personagens, isto é, como eles interpretam os acontecimentos de suas vidas, as atitudes do outro, para assim rastrear a (in)capacidade de pensamento crítico de ambos, que termina por lhes privar da mudança de vida que almejam, e, antes disso, dos perigos que lhes circundam.

Paco não dimensiona o tamanho do risco que corre ao dividir o quarto com um homem armado, fica tranquilo pelo simples fato de ter sido informado por Tonho que não há sequer uma bala no tambor. Desde o início da trama Tonho demonstra mau humor, impaciência e sendo mais forte que o colega, em algumas ocasiões lhe bate, primeiro por causa da gaita, depois por conta de seu falatório redundante, dos xingamentos, dos delírios recheados de planos sádicos, além das zombarias que tem como mote o Negrão. Tonho também comete os seus “erros”, como quando confia que Paco lhe obedecerá no assalto planejado, ingenuamente interpreta os seus enunciados sem a devida malícia que a situação requer, trazendo-lhe sérias consequências. Assim, ambos os personagens se mostram incompetentes em refratar com exatidão os pormenores da realidade de suas existências.

Figura 39. Frame 5 de *Dois perdidos numa noite suja* (1971). 39' 30".

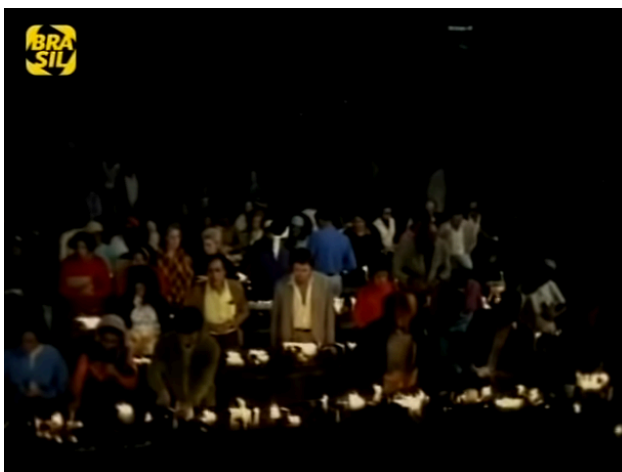


Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cine Brasil América (YouTube).

Antes de Tonho partir para o assalto e, de certo modo, deixar a vida que idealizou para trás, alcançando assim uma “transformação” significativa em sua vida e sem chance de retorno, ele vai a um tipo de santuário. Os signos não-verbais expressam significados na cena, como o fato de haver público reunido e a quantidade de velas acesas – um cenário que não existe no texto-base, assim como vários outros inseridos na obra. Creio que, nesse caso, o “iluminado” ambiente é um tipo de conforto ao estado de espírito do personagem, capaz de torná-lo mais determinado, e que lhe provocará transcendência a um plano físico e moral ainda desconhecido. Acredito também que se trata de um acréscimo feliz ao texto original, pela sintonia com o conflito vindouro.

Apesar dessas considerações, Freire (op. cit.) explicita em seu estudo o estado de que, “o grande problema de *Dois perdidos numa noite suja* é a opção equivocada por um ritmo lento, com uma estrutura em que os quadros da peça são permeados de sequências visuais redundantes, resultando num ritmo claudicante”.

Figura 40. Frame 6 de *Dois perdidos numa noite suja* (1971). 63' 15"



Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cine Brasil América (YouTube).

No transcorrer dos conflitos, os personagens se agridem mutuamente, na maioria das vezes, proferindo enunciados que colocam em xeque a virilidade do outro, ao passo que valorizam a sua própria “macheza”, em um processo dialógico tenso, marcado por diferentes pontos de vista, e polifônico. Paco acusa Tonho de ser a Boneca do Negrão, enquanto o primeiro é chamado de “cabaço”, por ser virgem, na opinião do companheiro de quarto.

As imagens a seguir são do assalto ao casal de namorados. Apesar da escuridão, Tonho e Paco estando no parque para escolher a vítima ideal da ofensiva, precisam disfarçar as suas intenções, quando de repente passa um casal. Com isso, ambos improvisam um momento de intimidade, aproximam os seus corpos e fingem um diálogo. Para Freire (op. cit.) com esse tipo de cena, o diretor “apela discretamente para um velho artifício das comédias românticas, em que, por injunções da trama, duas pessoas são obrigadas a fingirem ser um casal (às vezes sendo forçadas a se beijarem ou se abraçarem), fazendo o que, na verdade, desejavam fazer, mas não o fazem” (Freire, op. cit., p. 226).

Figura 41. Frame 7 de *Dois perdidos numa noite suja* (1971). 69' 13".

Figura 42. Frame 8 de *Dois perdidos numa noite suja* (1971). 69' 43".



Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cine Brasil América (YouTube).

Na divisão dos objetos do roubo, os artefatos femininos são alvos de chacota no instante em que um tenta fazer o outro aceitá-los. Tonho ameniza o seu tom de voz com Paco ao longo dos conflitos, em comparação com as primeiras contendidas, adquirindo um timbre mais melancólico e frágil, um aspecto que talvez incentive, ainda mais, Paco a lhe chamar de “bicha” e termos afins como: “Tonha bichona”, “Boneca do Negrão”.

O tema da homoafetividade ora posto em discussão, me impele a expor algumas respostas que o longa me instigou a produzir, correlacionando-as com outras produções artísticas, personagens e atores.

A abordagem de casais e pautas LGBTQIA+ em séries, filmes e telenovelas tem se tornado mais constante ao longo das décadas, com adesão do público mais distante de preconceitos, uma vez que a aceitação pública desses personagens se tornou maior, frequentemente com apoio maciço dos telespectadores na torcida por um desfecho feliz no enfrentamento dos conflitos surgidos na trama. Enquadra-se na descrição, o casal Kelvin (interpretado por Diego Martins) e Ramiro (personagem de Amaury Lorenzo), que superaram diversos reveses para que ficassem, finalmente, juntos na telenovela “Terra e Paixão” do horário nobre da emissora Globo. O último capítulo, indo ao ar em 19 de janeiro de 2024, surpreendeu pelas declarações de amor feitas de dentro de uma cela, na cadeia da cidade, em meio a grades, culminando em um pedido de casamento por parte de Ramis (Ramiro). A união foi celebrada no pátio da prisão por uma juíza transexual, entre os convidados estavam os demais detentos, ao que tudo indica, mais próximos ao noivo. O momento de

confraternização contou com muitas palmas e um destacado beijo na boca entre o casal apaixonado.

Em uma retrospectiva, vale apontar o casal Jefferson (Lui Mendes) e Sandrinho (André Gonçalves), na telenovela “A Próxima Vítima”, de 1995, e que marcou época, por ser o primeiro a conquistar ampla aceitação do público. Entretanto, o sucesso alcançado não impediu que André Gonçalves, à época, fosse agredido na rua do bairro onde morava, e se tornado alvo de ameaças constantes, sendo que, para garantir a sua integridade, passou a estar acompanhado por seguranças quando saía às ruas. Na década dos anos 2000, autores e diretores de telenovelas lançaram os pares: Clara (Alinne Moraes) e Rafaela (Paula Picarelli), em “Mulheres Apaixonadas”, de 2003; Eleonora (Mylla Christie) e Jennifer (Bárbara Borges); Turcão (Marco Vilella) e Uiraci (Luiz Henrique Nogueira), em “Senhora do Destino”, de 2004. Júnior (Bruno Gagliasso) e Zeca (Erom Cordeiro), compuseram o elenco de “América”, em 2005. Crô (Marcelo Serrado) e Baltazar (Alexandre Nero), estiveram juntos em “Fina Estampa”, de 2011.

Na esfera do cinema, o filme internacional *O Segredo de Brokeback Mountain*, de 2006, suscitou distintos debates e polêmicas por todo o contexto envolvendo o seu lançamento até as “premiações” que recebeu, ou a frustração que obteve, nesse sentido. A obra foi sucesso em muitos países, venceu prêmios que antecipam a entrega do Oscar e, com isso, houve alta expectativa de que levaria as estatuetas de categorias relevantes. Contudo, as expectativas se frustraram, pois perdeu nos principais quesitos: “Melhor filme” e “Melhor diretor”. O drama desenvolvido no longa aborda o nascimento e os desdobramentos de uma paixão entre os *cowboys* Jack Twist (Jake Gyllenhaal) e Ennis Del Mar (Heath Ledger). A enorme repercussão do tema central engendrou diversas discussões entre os grupos mais conservadores da sociedade norte-americana, no que tange à tal relação homoafetiva. Os jurados do Oscar, também conhecidos como “membros da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas”, se incluem a tal contexto, ocasionando reflexos na controversa premiação concedida ao filme. A situação tensa que se estabeleceu, alcançou o patamar de o astro Heath Ledger coibir na cerimônia de abertura do Oscar de 2007, qualquer anedota acerca da trama.

Creio que a concepção de Rafael Freire (2006, p. 187) continua válida ao tempo atual quando ressalta que, livre da intenção de “subestimar as ainda existentes reações de preconceito, hoje um ‘cinema gay’ já é razoavelmente mais aceito pelo grande público, e, obviamente, pelo próprio público homossexual”. O pesquisador lembra, ademais, que, em muitas das “porno-chanchadas”, “além dos personagens masculinos reprimidos que tentam desastrosamente disfarçar a sexualidade não-assumida”, era recorrente que os personagens

com fortes traços viris, no decorrer dos conflitos, tivessem de se passar por homossexuais, mostrando-se afetados em demasia, por meio de gestos e comportamentos marcados pelo exagero.

Retomando os conflitos do longa, concluído o assalto, e estando os personagens de volta ao quarto, Paco praticamente enlouquece. Seus enunciados atormentam Tonho, a tal ponto de funcionarem como um combustível para a transformação final do personagem. Conforme foi dito, Paco refrata as situações de modo ineficaz, fazendo com que suas atitudes se voltem contra ele mesmo. Ao assumir uma postura mais agressiva, afinal faz plano de ser o primeiro chefe, substitui o alicate por um porrete, também um objeto fálico, assim como a arma que Tonho possui.

Tonho implora de joelhos a Paco para que troquem de sapato, Paco se nega com veemência, ainda continua a humilhá-lo nos moldes da peça, enquanto faz piada sobre a sexualidade do colega, e Tonho continua ao chão implorando para que cesse com a zombaria. Se justifica dizendo que estudou e ainda pode ser alguma coisa na vida, em seguida grita para que ele pare, e começa a chorar compulsivamente. Em um clima mais ameno, Paco pede para que ele pare de chorar, contudo ainda o ofende e sugere um novo assalto. Tonho fez as suas tentativas para se livrar do ambiente nocivo em que se encontrava, mas desde o início da trama já havia indícios de que não conseguiria escapar daquele universo “sujo”; Paco fez essa previsão em distintas ocasiões, como ao firmar que o companheiro de quarto acabaria “tubulando”, como de fato ocorreu.

Figura 43. Frame 9 de *Dois perdidos numa noite suja* (1971) 74' 47".



Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cine Brasil América (YouTube).

Figura 44. Frame 10 de *Dois perdidos numa noite suja* (1971) 76' 25".



Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cine Brasil América (YouTube).

Figura 45. Frame 11 de *Dois perdidos numa noite suja* (1971). 89' 40".



Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cine Brasil América (YouTube).

O desfecho da obra assemelha-se à peça até o momento em que Tonho decide executar Paco, incorporando a personalidade perversa que o colega passa a ostentar, cumprindo, finalmente, com a sua palavra.

Figura 46. Frame 12 *Dois perdidos numa noite suja* (1971). 95' 28"



Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit..
Cópia consultada: canal *on-line* Cine Brasil América (YouTube).

Figura 47. Frame 13 de *Dois perdidos numa noite suja* (1971). 95' 35"



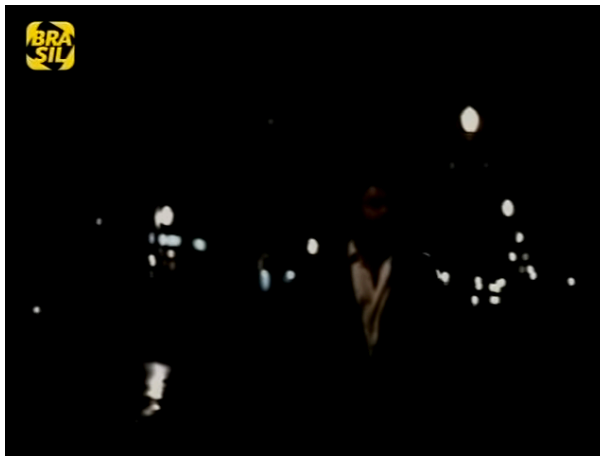
Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cine Brasil América (YouTube).

Em sequência, o diretor recria a última cena, a meu ver, com criatividade e surpresa. O novo “fim” parece jogar luz a algum resquício de humanidade que ainda existe em Antônio (Tonho), apesar do ato irremediável que cometeu. De alguma maneira, a escolha de Chediak se assemelha à enorme dor percebida no silêncio e na solidão da cena final da prostituta Neusa Sueli.

Tonho se entristece ao lado do cadáver, balbucia palavras enquanto chora e, assim, não dá importância aos objetos que conseguiu, ignora o revólver, antes valorizado, como ainda demonstra remorso pelo que fez. No último quadro, Tonho corre em disparada, “perdido na noite”, aos gritos, com indícios de dor e consternação, quiçá seja a prova de que a sua

inversão no filme não se deu por completa como no texto-base, e que a sua personalidade não foi suplantada pela de Paco, violenta e cruel, à maneira de um psicopata.

Figura 48. Frame 14 de *Dois perdidos numa noite suja* (1971). 96' 53".



Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro: Magnus Filmes, op. cit. Cópia consultada: canal *on-line* Cine Brasil América (YouTube).

7.4 *Nenê bandalho*, de 1971

O longa-metragem *Nenê Bandalho*, dirigido por Emílio Fontana, teve lançamento comercial em 1971, no entanto, a Censura Federal, em um ato violento, proibiu a sua divulgação ao final desse mesmo ano. Para criar a história, o autor “marginal” se baseou em reportagens policiais do final da década de 1960, que tinham como escopo narrar os roubos de carteira praticados por um único “personagem”. Fontana adaptou o conto às suas ideias e à linguagem cinematográfica, buscou traduzir a “realidade do submundo brasileiro”, se alinhando às ideologias de Plínio, “mesmo que fugindo do realismo” (Freire, 2006, p. 255).

Trata-se de um filme com enredo forte, em que a hipocrisia da sociedade brasileira está exposta em diferentes cenas, com bastante violência, deboche e avacalhão. A interdição da obra pode ter tido como fonte a sua ligação com o nome do autor “maldito”, que durante muito tempo sofreu perseguição implacável da censura, com a proibição de vários de seus trabalhos. O uso de drogas aparece de forma explícita, a câmera põe em close o protagonista fumando cigarros de maconha. Talvez o aspecto mais grave seja a ineficiência dos policiais em ação, durante a caçada que empreendem de Nenê, somada à frieza com que escolhem executá-lo em vez de prendê-lo. Nesse contexto, a obra retrata, em forma de denúncia, um dado do contexto social e histórico de criação do filme; as práticas criminosas do então

conhecido “esquadrão da morte” ou “grupos de extermínio”, em São Paulo e no Rio de Janeiro, formados principalmente por militares.

O diretor Emílio Fontana formou-se em Direito e Artes Dramáticas pela Universidade de São Paulo, e, antes mesmo de se tornar um profissional habilitado na esfera das artes, foi um dos fundadores da Cia. de Teatro de Arena de São Paulo, em 1953. Em seu currículo consta a fundação do Pequeno Teatro Popular, junto com amigos, cujo objetivo era “levar o teatro à grande massa trabalhadora”. No entanto, devido ao adoecimento de seu pai, abandonou o projeto, e outras pessoas deram continuidade. “Em 1958 Fontana foi dar aulas de interpretação no Clube de Artes de Santos, entre seus alunos estava o jovem e então desconhecido Plínio Marcos. Ele conta, inclusive, que na época Plínio lhe deu um manuscrito da ainda inédita *Barrela*” (Freire, 2006, p. 238-240).

Desse modo, Fontana teve fases de convivência com Plínio:

Na década de 60 os dois voltaram a se encontrar em São Paulo e mantiveram a amizade. Em 1965, Emílio Fontana dirigiu a peça *Zoo Story*, de Edward Albee, com Raul Cortez, no bar Ponto de Encontro, na Galeria Metrôpole, centro de São Paulo. Graças a ele, no ano seguinte, Plínio Marcos pôde encenar pela primeira vez, no mesmo palco da Galeria Metrôpole, *Dois perdidos numa noite suja*. Antes de *Nenê Bandalho*, Fontana era ligado eminentemente ao meio teatral e não tinha tido qualquer experiência em cinema além da atividade cineclubista e de um antigo interesse. Durante o lançamento do filme afirmou que entendia um pouco de fotografia, mas que antes da montagem do seu filme, nunca tinha visto uma moviola na vida (Freire, 2006, p. 238-239).

Nenê Bandalho foi rodado em um esquema de produção rápido e modesto. Foram necessários quarenta e cinco dias para a sua realização, os espaços de filmagens foram quase todos locados, no centro de São Paulo. Uma equipe grande se envolveu com o projeto, a maioria sem receber cachê, fosse profissional ou não, entre esses trabalhadores estavam mais de setenta alunos do “Curso de Teatro Emílio Fontana” (Freire, 2006, p. 240).

7.4.1 Particularidades do filme de Emílio Fontana

O longa-metragem de Fontana foi uma produção ousada para a época, sendo que sua narrativa, do início ao fim, reflete um país em estado de horror. Seu protagonista, o bandido Nenê, desafia o “discurso do poder” militarizado de sua época, a sua própria caracterização age nesse sentido, pois transcende o desenho de um facínora, violento e frio, assassino em

série de mulheres indefesas, e temível diante da sociedade. Desde criança Nenê foi massacrado pelo mundo, cresceu sem perspectivas de um futuro diferente do crime e da violência que o formou. Encerradas as gravações, Fontana comentou o fato de Nenê também ser uma vítima na história narrada: “Todas as portas se fecham, inclusive aquelas que talvez pudessem salvá-lo, que é o amor” (Freire, 2006, p. 270).

Os primeiros segundos do filme já comunicam ao espectador a influência recebida do cinema de gênero, o policial e o *western* (norte-americano). O desenho do nome da obra surge em um formato semelhante a um cartaz do “mundo do velho oeste”, o qual ostenta a imagem de um rosto com o título “procurado”.

Logo depois, surge um jovem negro, ao que parece está detido em uma delegacia, um repórter se aproxima com um microfone em uma das mãos e lhe pergunta: “Famoso bandido, qual sua opinião a respeito de se fazer um filme sobre a delinquência?” De repente, o som é suspenso, pois, o entrevistado, revoltado com tal fato, parece proferir alguns xingamentos.

Figura 49. Frame 1 de *Nenê Bandalho* (1971). 00' 13”



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

De imediato, um plano mais longo mostra uma mulher caminhando sozinha à noite pela rua, parece um lugar tranquilo, habitado, quando de supetão é atacada por um homem, que a estrangula. Um guarda surge para cuidar da situação, ao que o bandido saca uma arma e atira em seu rosto. A partir desses acontecimentos, tem início uma intensa caçada, vários carros de polícia se deslocam em perseguição ao marginal, já cientes de sua identidade, trata-se do “perigoso bandido Nenê Bandalho”. Alguns episódios recebem um toque de comédia; ao tentar fugir o bandido tropeça no corpo do guarda, quando finalmente se sente

tranquilo para poder descansar, em meio à mata, se estica em cima de um monte de lixo, mas se levanta sobressaltado, uma galinha que ali estava passa por ele aos cacarejos. Depois de se acomodar novamente, a câmera se aproxima das mãos de Nenê, que está limpando as armas para em seguida inserir as balas. Feitas as tarefas, o homem abre um caixa de fósforos, na qual está um “baseado” (de maconha), acende e fuma o cigarro.

Figura 50. Frame 2 de *Nenê Bandalho* (1971). 08' 34”.



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

Figura 51. Frame 3 de *Nenê Bandalho* (1971). 08' 50”.



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

Ao se deitar e fechar os olhos, Nenê começa a ter pesadelos. Vários *flashbacks* surgem na trama, em cor e textura diferentes para narrar alguns detalhes do passado do bandido até a fase adulta. O primeiro deles revela que três vagabundos invadiram o barraco onde Nenê vivia

com a mãe em um bairro pobre, à procura de uma jovem que viram passando diante deles. O trio apresenta comportamento animalesco; riem por nada, arrotam, emitem grunhidos. Como não encontram a moça, decidem estuprar a mãe do menino na sua frente. São feitos *closes* dos corpos e rostos dos pervertidos, em gargalhadas, a câmera se aproxima mais, até que simula ser engolida por um dos homens.

Figura 52. Frame 4 de *Nenê Bandalho* (1971). 16' 39".



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

Figura 53. Frame 5 de *Nenê Bandalho* (1971). 17' 33".



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

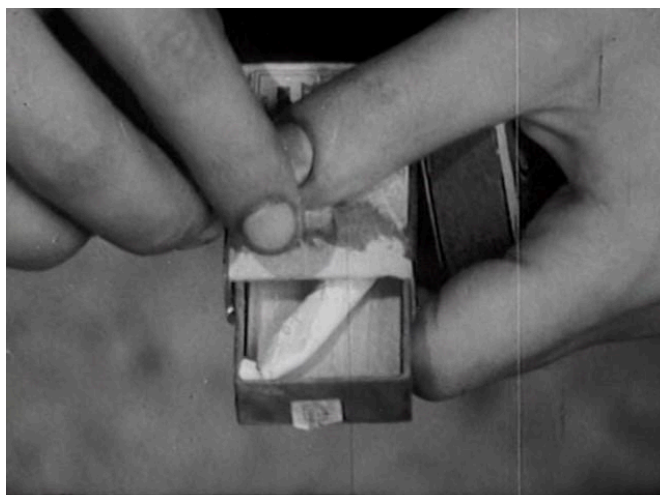
Figura 54. Frame 6 de *Nenê Bandalho* (1971). 19' 32".



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

Antes de entrar em confronto mais direto com a polícia, em um tipo de “chuva” de balas para ambos os lados, Nenê fuma outro cigarro de maconha, um tipo de incentivo a uma nova alucinação. Dessa vez, ele vê ao seu lado uma mulher (sua ex-namorada, Ana), ambos portam armas de fogo e atiram a esmo sorrindo. Em outro plano, estão em um parque de diversões, passam por uma barraca de tiro ao alvo, Nenê se declara à amada, diz que é “gamado” nela, a moça se esquiva e lamenta; “gama não enche barriga”. Os dois concordam que precisam de “grana” para um provável casamento. Consciente de que ela se casaria se ele tivesse recursos financeiros, e ainda indignado por Ana se dispor a ser sua amante, mas não a se casar, Nenê lhe dá um tapa e corre pela rua, em uma atitude de desespero, gritando o seu nome.

Figura 55. Frame 7 de *Nenê Bandalho* (1971). 27' 24".



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

A partir desse fato, a situação do bandido se complica sobremaneira. Um tipo de prenúncio do caos a se instalar na trama acontece a partir da inserção de imagens de outros filmes, uma espécie de colagem farta em explosões, sendo que as bombas partem de diferentes meios, como aviões e tanques de guerra. A história retorna com a presença da tropa de choque para cumprir a sua função de cercar e monitorar o local, além de manter os curiosos afastados. Em meio à forte mobilização política e militar em prol da captura de Nenê, o deboche se expressa em várias circunstâncias: inocentes em situações do cotidiano são alvejados por balas perdidas, um indivíduo leva uma das balas na bunda; um senhor é atingido dentro de seu carro, a esposa não percebe e continua a conversar com ele; um policial busca refúgio em um banheiro ocupado; um rapaz anuncia a venda de fotos do bandido, uma cliente pergunta se está autografada, ele diz que ela pode subir no telhado, onde ele está se escondendo, para pegar.

Figura 56. Frame 8 de *Nenê Bandalho* (1971). 35' 54".



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

Figura 57. Frame 9 de *Nenê Bandalho* (1971). 36' 15".
 Figura 58. Frame 10 de *Nenê Bandalho* (1971). 36' 18".



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana.

São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

As “memórias do passado” de Nenê, de acordo com a teoria de Bakhtin, isto é, seus sonhos e alucinações, são essenciais à contextualização da obra, à sua “cronotopia”. Os dias e noites, bem como os locais em que sucedem os acontecimentos de sua vida “real”, inusitados num primeiro momento, se casam às suas vivências nesses contextos, e fazem sentido na vida alucinante de um foragido da lei em fuga. A progressão dos conflitos, desde o princípio da trama, mostra o protagonista cada vez mais preso no “beco sem saída” em que se envolveu, assim, a obra dialoga com o espectador, no sentido de mostrar a instauração inevitável de um fim trágico para o protagonista, por conta de uma série de fatores, inclusive a “sede de vingança” da polícia para com marginais desafiadores do tipo de Nenê.

Em paralelo ao barulho provocado pela saraivada de tiros, surge a cena de uma festa da alta sociedade, despreocupada em aparentar moralidade em seus gestos, conversam, bebem e comem em uma casa requintada. O anfitrião da festa é um tipo de chefe da segurança pública da cidade, ao receber um telefonema lhe avisando da caçada a Nenê, imediatamente informa aos convidados sobre a situação, e que o dever lhe chama para acabar com o temível Nenê Bandalho, para assim “defender as mais sagradas tradições”. Sentindo-se entusiasmados com o caso, sua “platéia” decide lhe acompanhar ao local, como que em direção a uma outra “festa”, levam em suas mãos garrafas de bebidas, copos e canapés. O deboche que corta o filme, assim como o tom de escárnio para com a situação do bandido, com pitadas de humor ácido, também se encontram na variável trilha sonora. No auge da perseguição, uma banda com o nome *The Gonk's* reúne uma multidão no local e anuncia que compuseram uma música em homenagem à “Nenê Bandalho, o bandido no telhado: Sangue, coração e balas”. Indiferentes ao perigo que correm estando ali, o público, com muitos jovens, dança repetidamente o refrão *ié-ié-ié*.

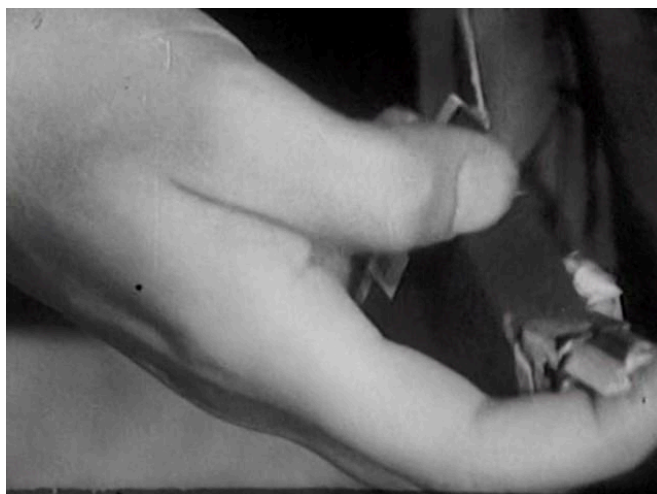
Com o longa já se encaminhando para o seu desfecho, Nenê abre a caixa na qual guarda os baseados de maconha, que já está vazia, parece um sinal de mau augúrio, pois o entorpecente lhe poupa da realidade, funcionando como um meio de transporte a um mundo onírico. Frustrado com a situação, aperta a caixa até destruí-la.

Figura 59. Frame 11 de *Nenê Bandalho* (1971). 61' 11".



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

Figura 60. Frame 12 de *Nenê Bandalho* (1971). 61' 33".



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

Nenê Bandalho, o famigerado homicida – temível *serial killer* de mulheres seduzidas por ele, pois, não sendo capaz de consumir o ato sexual, por ser impotente, as mata com arma de fogo ou punhal, e o mesmo ocorre com quem atravesse o seu caminho –, ciente de que está encurralado, se livra de suas armas e se entrega. Contudo, o seu destino já estava traçado, ao

caminhar pela rua se depara com uma linha de policiais formando um pelotão com diferentes tipos de armas sendo engatilhadas em direção a ele, em câmera lenta o bandido é brutalmente assassinado pelo grupo. Os seus alçozes se aproximam, averiguam o morto, seus rostos não aparecem, apenas mãos e braços, aos poucos ocupam os carros, o som das sirenes e buzinas ficam cada vez mais longe, toda a multidão lentamente também se dispersa. O corpo, ao final, fica largado sozinho, como um mero estorvo no asfalto, a câmera vai se distanciando, e para fechar o plano derradeiro, um canção orquestral típica do gênero de *western* encerra o filme.

Figura 61. Frame 13 de *Nenê Bandalho* (1971). 66' 15".

Figura 62. Frame 14 de *Nenê Bandalho* (1971). 67' 08".



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

Figura 63. Frame 15 de *Nenê Bandalho* (1971). 78' 28".



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

Figura 64. Frame 16 de *Nenê Bandalho* (1971). 80' 25''.



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

Figura 65. Frame 17 de *Nenê Bandalho* (1971). 80' 26''.



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

Figura 66. Frame 18 de *Nenê Bandalho* (1971). 80' 30''.



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

Figura 67. Frame 19 de *Nenê Bandalho* (1971). 80' 42".



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

Figura 68. Frame 20 de *Nenê Bandalho* (1971). 81' 08".



Fonte: **Nenê Bandalho**. Direção de Emilio Fontana. São Paulo: E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia consultada: DVD, distribuição Urânio.

Nenê é um personagem atordoado; a sua infância foi marcada pela violência dentro do próprio lar, ao que se vê, com ausência paterna. Apesar da mistura de gêneros, da técnica de colagens de fragmentos de outras obras, das alucinações e visões do protagonista a interromper com frequência o fluxo narrativo, o filme tem o seu entendimento garantido devido ao curso linear da intriga, em consonância ao conto de Plínio Marcos, sendo a linearidade um estado dominante na estética de suas criações.

O filme é moralista quando esquadrinha a alta sociedade como uma classe fútil, devassa, cruel, alienada, adúltera, e insensível a questões sociais, pois encara a caçada ao bandido como uma oportunidade de divertimento mais excitante que a festa em que se encontram. Enquanto Nenê, além do traço de criminoso feroz, também ostenta uma figura romântica, disposto a se casar com a sua amada, não aceitou a proposta feita por ela de serem só amantes, haja vista a falta de dinheiro – em uma óbvia concepção romântica e purista do “popular”. Com o fato, o estado de perturbação do rapaz se intensifica e, mergulhado na vida de crimes, como que a cumprir com seu desígnio inevitável de morte, passa a combater com fúria a sociedade.

A linguagem visual e gestual em *Nenê Bandalho* adquire mais força na intriga, em sua totalidade, em comparação com os enunciados verbais. Vale sublinhar a existência de vozes sociais várias que tecem o filme, assim como a polifonia expressa por essas vozes, de acordo com o universo que retratam. Os representantes do poder oficial, na trama, refletem ambiguidades de caráter, os seus discursos e ações entram em choque, inábeis em garantir a ordem e a lei acabam oferecendo mais riscos à população, ao passo que desperdiçam recursos públicos e sacrificam vidas, na caçada de forte repercussão midiática, a um só indivíduo.

Talvez esta seja a adaptação de um texto *pliniano* com menos diálogos. O personagem protagonista do filme emite poucas falas, os seus enunciados estão praticamente restritos às cenas com a namorada, revividas em sua memória. Os muitos sons notados no filme, a rigor, são das músicas, bastante empregadas no desenvolvimento dos conflitos, e dos barulhos de origens diversas. Freire (2006, p. 273) ressalta que Plínio Marcos justificou o jeito silencioso de Nenê ao afirmar que “os bandidos mais duros que ele conheceu geralmente são fechados em si próprios, não gostam de conversar ou falar”.

Noto uma interdiscursividade do filme com o aparato repressivo do Estado por meio das ações de seus policiais. Os últimos anos da década de 1950 são um marco no aumento da violência nas periferias e favelas do Rio de Janeiro e São Paulo, perpetrada também por agentes da lei e paramilitares organizados em grupos, assim, aplicavam a pena capital da maneira como lhes fosse conveniente.

De igual maneira, o processo de feitura do longa mantém uma aproximação estética com temas e ideias características do Cinema Marginal, como a impressão de improviso em algumas cenas; os ambientes sujos; as colagens de fragmentos de outras obras, de modo a romper com a estrutura da narrativa clássica; as críticas ao poder oficial; o deboche; a ironia; o humor corrosivo, assim como referências à imprensa popular. A irreverência em parte da trilha sonora espelha influências do tropicalismo na obra de Fontana. Esses aspectos

irrompem na obra de forma irregular, precária, isto é, o cinema de gênero se aglutinou de maneira pouco harmoniosa. Isso resultou em um choque de estilos, fazendo com que o filme adquira *status* de um emaranhado de todas as influências e referências possíveis inseridas em sua realização. Por outro lado, acredito na intenção do diretor em produzir um filme que de fato expressasse incongruências, uma vez que o país enfrentava um momento de intenso alvoroço e transição no campo político e cultural, sendo essa a maneira que escolheu para refratar a sociedade de seu tempo na obra filmica.

7.5 *A rainha diaba*, de 1974, algumas considerações

Antônio Carlos Fontoura é um geólogo de formação, optando por envolver-se seriamente com “a arte, a política e a cultura popular, como grande parte de sua geração”. Entre a década de 1960 e 1970, acumulou conhecimento e experiência tanto por suas viagens pelo mundo quanto por suas produções de curtas-metragens. Sua trajetória profissional se alicerçou “na contracultura; nos universos *pop*, tropicalista e nas drogas. Foi desse turbilhão de fatores, principalmente, que surgiu *A rainha diaba*” (Freire, 2006, p. 294):

Como pertencia ao mundo pequeno-burguês da zona sul carioca [...] e não conhecia o “outro lado do Rio”, o diretor pensou no nome de Plínio Marcos – “um cara que entendia de marginal” – para ajudá-lo no argumento. Plínio ainda gozava da fama decorrente de suas peças *A navalha na carne* e *Dois perdidos numa noite suja*, então proibidas, mas que Fontoura tinha assistido no Rio de Janeiro alguns anos antes. A atriz Odete Lara, então ex-mulher de Fontoura e amiga de Plínio, o apresentou ao dramaturgo e o cineasta lhe pediu que desenvolvesse a ideia de um filme “de barra” de “uma batalha nas bocas”. O dramaturgo teria lhe perguntado “Você tem um dinheirinho aí?”. Com a resposta afirmativa de Fontoura, Plínio emendou: “Você pode esperar quatro dias?”. Quatro dias mais tarde, Fontoura recebeu um conto chamado *A rainha diaba* (Freire, 2006, p. 294).

Para concretizar a ideia de rodar o filme, Fontoura procurou a produtora R. F. Farias por sua solidez no aspecto técnico-administrativo, haja vista a sua decisão em realizar uma obra moderna e de qualidade, aspirações já presentes no cinema brasileiro da época, de um modo geral. Assim, a segunda obra filmica do diretor se aproxima de seu primeiro longa-metragem, *Copacabana me engana*, de 1968, pois ambos absorveram fortemente influências do tropicalismo e do “espírito” *pop*.

Em relação ao cronotopo de *A rainha diaba*, a trama deixa em aberto o tempo de duração dos conflitos, já as filmagens aconteceram entre maio e junho de 1973, em estúdios e

locações. Os cenários são variados, com cenas gravadas em ruas, casas e estabelecimentos. “As cenas externas foram rodadas na Lapa, Estácio, Praça Mauá, Morro de São Carlos e no Catumbi”. A R.F. Farias construiu, ainda, alguns cenários dentro de seus estúdios. “O prostíbulo, o quarto da Diaba e o de Isa foram filmados num velho hotel em Laranjeiras, perto da produtora” (Freire, 2006, p. 295-296).

Livre de embargos políticos, a obra foi lançada na época prevista, em 29 de maio de 1974, com a censura de *proibido para menores de dezoito anos*. Diversos críticos elogiaram o filme, considerando-o “bom”, de um modo geral. E sendo bem recepcionado pelo público, garantiu uma bilheteria satisfatória. Os analistas destacaram como pontos fortes na obra aspectos técnicos do tipo: a fotografia, o ritmo, a trilha sonora, a maquiagem, o figurino – pelo profissionalismo com que foram realizados. A atuação dos atores, principais e coadjuvantes, também foi aprovada.

Ely Azeredo comentou antes da estreia do filme que “*A rainha diaba* seria um dos lançamentos mais importantes do ano”, após a estreia repercutiu em sua crítica, em breves palavras: “*A rainha diaba* é um bom filme”. Luiz Alípio de Barros pontuou que, para além dos elogios incondicionais, o longa também recebia “a negação total e absoluta”, e ponderou: “Se não é uma obra-prima, possui inegáveis qualidades e está, sem dúvida alguma, entre as mais bem cuidadas e mais curiosas produções do cinema nacional, nos últimos tempos”. À esteira das avaliações positivas, José Álvaro situou a produção como o “melhor filme brasileiro do ano”. Algumas reportagens exaltaram o filme de Fontoura, com apreciações como: o “mais barroco, ousado e delirante realizado no cinema brasileiro depois de *Macunaíma*”, em uma comparação, portanto, com “o filme que representou a mais bem sucedida experiência de comunicação com o grande público do Cinema Novo” (Freire, 2006, p. 297-298).

7.5.1 Caracterização da obra

O início da obra apresenta os letreiros com os seus dados principais, já em sintonia com todo o visual do que virá pela frente. As cartelas com as informações são multicoloridas; contém vários adornos, como estrelas e desenhos variados; há retratos de mulheres em preto e branco, desenhos vários e infantis; as letras são desenhadas em linha reta ou nem tanto; muita purpurina e veludo integram os ornamentos.

Assim, de imediato, todos esses elementos mostram um nítido diálogo, ou uma fusão, da estética tropicalista com o *kitsch* e a cultura *pop* na produção de todo o filme. Os efeitos dessa exagerada combinação espelham a personalidade ambígua, talvez caótica, do personagem protagonista, traços que se estendem à narrativa em si. É constante a visualização de cores fortes e vibrantes em vários planos, na cenografia, na iluminação, em objetos, nos figurinos e na maquiagem dos personagens. A cantora Isa (Odete Lara) se apresenta no cabaré com uma peruca e vestido na cor verde, este último crivado de lantejoulas.

De acordo com Freire (op. cit.), tudo na obra aponta para uma mescla de elementos díspares, sendo que, “De forma evidente e consistente, a fotografia, a cenografia, o figurino e a trilha sonora do longa-metragem de Fontoura ressaltam a fusão de contrastes, quase de opostos, que é a própria essência da história e de seus personagens” (Freire, 2006, p. 301).

Figura 69. Frame 1 de *A rainha diaba*, 1974, 00' 03”.



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

Figura 70. Frame 2 de *A rainha diaba* (1974). 00' 11”.

Figura 71. Frame 3 de *A rainha diaba* (1974). 00' 14”.



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

Figura 72. Frame 4 de *A rainha diaba* (1974). 00' 15".Figura 73. Frame 5 de *A rainha diaba* (1974). 00' 18".

Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

Figura 74. Frame 6 de *A rainha diaba* (1974). 00' 44".Figura 75. Frame 7 de *A rainha diaba* (1974). 00' 07".

Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

Nos primeiros minutos, personagens circulam no cabaré, em um tipo de apresentação, as cores vivas de seus figurinos contrastam com o ambiente ao fundo. Alguns objetos referenciam o espaço e o tempo, do passado e do presente, ao longo do filme; como o uso de cortinas em fitas coloridas, a vitrola, a navalha, sendo atuais à década de 1970; a moda de roupas em lycra, em seda, com estampas diversas e enfeitadas com brilho; a televisão e armas de fogo.

Por vezes, os cenários ostentam o xadrez em contraponto a superfícies lisas e em cores. Um construto com foco no exagero, na extravagância, do que parece ser um mundo à parte, e que na opinião do crítico Luiz Carlos Merten, buscou “aproximar sua linguagem das verdadeiras contradições e do verdadeiro quadro político-social-brasileiro” (Freire, 2006, p. 301).

Figura 76. Frame 8 de *A rainha diaba* (1974). 02' 13".
 Figura 77. Frame 9 de *A rainha diaba* (1974). 02' 17".



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

7.5.2 O filme de Antônio Carlos Fontoura

Uma síntese do argumento do filme é apresentada logo abaixo, com a finalidade de melhor contextualizar as discussões em sequência:

A rainha diaba (Milton Gonçalves) é um marginal homossexual que domina o submundo do crime, principalmente o tráfico de maconha. Acompanhada pelos seus capangas – chamados de “trunfos” –, cada um responsável por uma parte do mercado da droga, a Diaba descobre que um deles, pode ser preso. Trata-se justamente de Robertinho (Arnaldo Moniz Freire), jovem, branco, bonito e de cabelos compridos, responsável pela venda junto aos “estudantes”. Ele tinha sido denunciado e conforme um informante, estava na mira da polícia, pressionada pela repercussão do caso.

Com receio de que ele possa entregar os outros, além de atraída pela beleza do rapaz, a Diaba manda seu homem de confiança, Catitu (Nelson Xavier), encontrar um “bucha” para levar a culpa e atrair a atenção da imprensa e da polícia. O escolhido acaba sendo Bereco (Stepan Nercessian), “garotão” sustentado pela amante mais velha, a cantora de cabaré Isa (Odete Lara). Ele é seduzido pela lábua de Catitu a tomar parte em assaltos e no tráfico para ser incriminado mais tarde.

Após ser armado o plano, Bereco, consegue escapar da polícia na emboscada planejada por Catitu. O malandro decide aproveitar essa oportunidade para, em complô com os demais trunfos, tomar o poder da Diaba. Apoiado por Catitu e os outros, Bereco começa a “arrochar as bocas” de venda de drogas da Diaba, substituindo os antigos “passadores de fumo” por Isa e suas colegas.

Suspeitando da traição de seus capangas e percebendo o enfraquecimento do seu poder, a Diaba, com a ajuda de seus amigos homossexuais e travestis – as “diabetes” –, tenta descobrir o que está acontecendo. Após sequestrarem e torturarem Isa, chegam ao nome de Bereco. Quando são finalmente confrontados, Bereco, seguindo as ordens do grupo liderado por Catitu e aproveitando a distração da Diaba, corta sua garganta com uma navalha. Mas ao sair do quarto, ele é imediatamente metralhado pelos capangas.

O grupo comemora a tomada do tráfico com a morte da Diaba e de Bereco, mas Violeta (Yara Cortes), aproveitando a festa, envenena os demais para assumir sozinha o poder. Quando todos já estão mortos, a Diaba surge do quarto se esvaindo em sangue e atira em Violeta. Ambos caem finalmente sobre a montanha de corpos

amontoados no chão do bordel (Freire, 2006, p. 300-301).

A respeito do texto-base de Plínio Marcos trabalhado por Fontoura, segundo Freire (op. cit.) possui: “55 páginas datilografadas e corrigidas à mão pelo próprio dramaturgo”. O nome continuou o mesmo no filme, *A rainha diaba*, bem como a estrutura dramática feita pelo autor. “Os diálogos e os personagens foram mantidos praticamente sem mudanças” (Freire, op. cit., p. 311).⁸⁰

A interdiscursividade do filme com outras obras de Plínio é latente. O jovem Bereco mantém um relacionamento amoroso com uma mulher mais velha, cantora de cabaré e que lhe sustenta. A relação entre ambos se baseia em ofensas, indiferença por parte do rapaz e violência física, tal convivência se passa em um quarto qualquer na periferia da cidade, em semelhança à história de Vado e Neusa Sueli.

O pão com mortadela ainda é o alimento que sustenta o lado mais fraco, Isa. E quando o gigolô se vê no “beco sem saída” próprio da obra *pliniana*, faz a mulher de escudo diante dos bandidos, em um ato de extrema covardia a abandona na presença deles e, assim, empreende uma fuga bem-sucedida.

Figura 78. Frame 10 de *A rainha diaba* (1974). 16' 02". Atores: Stepan Nercessian, Odete Lara.



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

⁸⁰ O cineasta “pediu a Plínio Marcos uma história “com muito sangue” que envolvesse uma guerra das bocas no tráfico de drogas. Diante dessa proposta, o dramaturgo lhe entregou um conto no qual ousou colocar livremente traços característicos de sua obra (personagens cruéis e egoístas, abuso de poder, gírias, palavrões e xingamentos, brigas violentas), mas numa história com traços de tragédia shakespeariana, com traições covardes, paixões não correspondidas e desfechos trágicos. O próprio fato de ser uma história passada numa espécie de “reino distante e desconhecido” (o submundo marginal), envolvendo uma rainha tirânica, seu traíçoeiro braço-direito, súditos fiéis e um jovem “plebeu” bravo e tolo, também conferia esse tom ao filme” (Freire, op. cit., p. 311-312).

Figura 79. Frame 11 de *A rainha diaba* (1974). 24' 11".Figura 80. Frame 12 de *A rainha diaba* (1974). 24' 42".

Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

O personagem protagonista Rainha Diaba, papel de Milton Gonçalves, expõe uma personalidade complexa e expressiva ao longo do filme, construída em profundas oposições, seja em relação aos seus sentimentos ou às suas atitudes. O seu temperamento é sempre uma incógnita, pois a ironia e o deboche são frequentes, pode conversar suave e com doçura, permitindo ser acariciado enquanto os “súditos” estão ao seu redor, para em seguida desferir um golpe em algum de seus comparsas, denominados de “diabetes”.⁸¹ Sem qualquer pista ao interlocutor, seu estado de ânimo passa por alterações drásticas como; altivez e desalento, ternura e rigidez, expressos nos seus atos. A interpretação ambígua e multifacetada do ator consolida o cinismo do personagem, que se exacerba em cena – o “líder das bocas de fumo”, negro e homossexual (forte o suficiente para manter a violência física a seu favor), com aparência de macho impositivo de voz grossa, aparece em outros quadros efeminado, com voz de falsete, olhos meio baixos e com maquiagem destacada. O comportamento permanece dessa forma até mesmo quando tortura e corta as suas vítimas com a navalha.

⁸¹ Cada um dos empregados-capangas da Diaba comanda uma “boca de fumo” em lugar diferente, como em porta de escola, no cais do porto, na zona do meretrício etc. Catitu (Nelson Xavier) é o braço-direito no comando dos negócios, sendo os demais: Coisa Ruim (Procópio Mariano), Robertinho (Arnaldo Moniz Freire), Anão (Lutero Luiz), Manco (Wilson Grey), Peludo (Paulo Sacramento), Gravata (Perfeito Fortuna), Trunfo (Quim Negro), e Violeta (Yara Cortes), a dona do bordel onde acontece as reuniões do bando.

Figura 81. Frame 13 de *A rainha diaba* (1974). 33' 12".



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

Os diálogos do filme com o estilo *pop* é notado, em particular, nos anúncios e marcas expostos ao longo da trama, assim, publicidades foram inseridas como um recurso estético, dentre elas: vemos um posto de gasolina com o nome “Esso”; um caminhão escrito “Pepsi”, interceptado para roubo; um cartaz do cigarro “Carlton”, em um boteco, para citar alguns exemplos. Ainda faz parte desse visual, a cena em que Bereco passa o tempo lendo uma história em quadrinhos deitado na cama, com Isa a lhe observar, um elemento que também reforça o seu aspecto de malandro aproveitador, em uma confluência a mais com a adaptação de Chediak.

Figura 82. Frame 14 de *A rainha diaba* (1974). 37' 01".



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

Uma gama de signos verbais e não-verbais alinham *A rainha diaba* ao universo do cinema marginal, a sua proposta cinematográfica mistura aspectos diversos que lhe confere um traço estilizado, conforme visto, no qual se entrelaçam elementos do mundo *kistch* com o aspecto nacional popular, mesclado ao conceito “brega”, observado nitidamente na seleção musical do filme.

A teia de acontecimentos envolve cada vez mais Bereco e a sua amante em situações de risco. Bandidos profissionais buscam por ele no local onde vivem, para conseguir escapar, faz Isa de refém, apontando uma arma para sua cabeça. Quando os bandidos estão à espreita na porta, o jovem bandido joga a mulher contra o grupo, enquanto foge pela janela. Na confusão do escuro da noite, Isa se machuca ao despencar da escada, com certa dificuldade, se esconde até que o tiroteio cesse, passado algum tempo retoma a sua rotina. Nenhum dos personagens muda o estilo de vida por receio do que possa vir a acontecer com eles no futuro, ao contrário, subestimam o perigo e refratam o meio marginal apenas pela perspectiva de obter vantagens, fazendo o que for necessário. Se outros estão no topo “se dando bem”, acreditam que também podem chegar lá. No entanto, como é de praxe na obra de Plínio, os indícios de que uma situação, já abalada pelas circunstâncias, chegue a um desfecho trágico tende a se cumprir.

Figura 83. Frame 15 de *A rainha diaba* (1974). 42' 14".

Figura 84. Frame 16 de *A rainha diaba* (1974). 42' 50".



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

Catitu e a Rainha Diaba são os personagens mais expressivos em relação aos aspectos de ambiguidade, desfaçatez e deboche, mantendo uma correlação estreita com a essência do filme. Em uma de suas cenas, o bandido coadjuvante aparece próximo a um cartaz do cantor Roberto Carlos, expoente da Jovem Guarda, ao longo da obra várias músicas são tocadas em vitrola e rádio. Assim como ocorre em *Nenê Bandalho*, barulhos e ruídos promovidos por pessoas, com suas conversas, cantarolas, ou por aparelhos, são constantes, inclusive enquanto sucedem os diálogos, em um tipo de fundo sonoro a inibir o silêncio.

Figura 85. Frame 17 de *A rainha diaba* (1974). 46' 02". Ator: Nelson Xavier.



Fonte: *A rainha diaba*. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

A linguagem do filme, verbal e visual, recebeu elogios pela busca da autenticidade na representação do submundo “das bocas”, repleta de gírias, em sintonia com as ações dos marginais mantenedores desse universo. Um amigo de Hélio Oiticica trabalhou com esse viés do filme, por ter frequentado pontos de comércio e uso de drogas no morro do Estácio, reformulou alguns jargões desse meio marginal, com o objetivo de alcançar uma produção de caráter mais carioca que paulista. O crítico Ely Azeredo, apesar de manter algumas ressalvas em relação ao filme por não expressar a mesma força trágica e explosiva das peças do autor “maldito”, sublinhou a qualidade da contribuição de Plínio ao cinema com:

dialogação extremamente veraz, rica de um conhecimento que não se aprende na escola, e no embasamento das caracterizações dos personagens. Jamais se enfatizará em demasia como esse tipo de trabalho é importante para nosso cinema. A fala dos personagens de *A rainha diaba* reforçam a variada gama de sua galeria humana (Freire, op. cit., p. 312).

A cenografia do filme prima pelo realismo na representação da favela e de suas moradias. Mesmo que esses signos estejam situados em um tipo de “terra desconhecida”, o caráter de denúncia lhe é inerente, e por se tratar de um obra derivada de um texto *pliniano*, a ausência total da figura de algum agente do Estado, para lhe ser imputada a devida responsabilidade, não impede o espectador um pouco atento que seja, de realizar tal função.

Figura 86. Frame 18 de *A rainha diaba* (1974) 52' 02".



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

As execuções “surpresas” e explícitas, com muito sangue à mostra, exploram cenas de horror semelhantes às constatadas em produções do Cinema Marginal. O *close* da câmera no extermínio premeditado do traidor ou do concorrente, deixa em aberto um diálogo com a realidade da sociedade brasileira da época, ao passo que interpela os discursos de poder, uma vez que insere nas suas entrelinhas o retrato de um Estado autoritário, violento e mantenedor da nação refém de uma política militarizada, cínica e assassina.

Figura 87. Frame 19 de *A rainha diaba* (1974) 55' 16".

Figura 88. Frame 20 de *A rainha diaba* (1974) 55' 22".



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

A maquiagem na protagonista funciona como um signo de poder, a tensão dramática na intriga ganha mais força com a pintura em seu rosto. Em outro quadro, mesmo estando produzida, a Rainha Diaba parece pouco se divertir em sua festa, repleta de enfeites e bolas multicoloridas. De repente se amua em um canto com ar de tristeza, pois além dos problemas cotidianos, está perdendo os seus pontos de comércio de drogas, em seguida os convidados mais íntimos se aproximam e oferecem consolo e ajuda para resolver o problema.

Figura 89. Frame 21 de *A rainha diaba* (1974) 56' 40". Ator: Milton Gonçalves.



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

Figura 90. Frame 22 de *A rainha diaba* (1974). 61' 38".



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

No decorrer da trama, o protagonista vai revelando as suas fraquezas, em sua trajetória parece sofrer pela falta de um amor verdadeiro, assim, os seus sentimentos por vezes lhe paralisa, e a sua vaidade é o combustível a lhe proporcionar excesso de segurança. Impressionado e invejoso da beleza alheia, esse traço em seu caráter atrai diversos problemas, é o motivo do início e do fechamento do “círculo” de sua ruína. Sendo assim, o lado feminino do personagem tende a lhe atrapalhar, logo ao início da intriga, encantado pela beleza de Robertinho (Arnaldo Moniz Freire), dentre outras razões, arquiteta um plano para encontrar alguém que seja preso em seu lugar. É pelo jeito manso e faceiro de Catitu que a Diaba ignora a chance de ser traída por seu “diabete”, por fim, quando recebe a visita do até então desconhecido Bereco, se sente atraída pelo jovem, com isso “baixa a guarda” e em seguida é morto. Por todo o exposto, é plausível refratar a trágica história da personagem homossexual

do longa em sintonia com as personagens femininas da obra de Plínio; Neusa Sueli, companheira de um cafetão, e Isa, amante de bandido, o mesmo algoz da diaba, encontram o sofrimento nessas relações, e de algum forma o desfecho é trágico.

Figura 91. Frame 23 de *A rainha diaba* (1974). 65' 57".



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

Quando Isa termina uma de suas apresentações no cabaré, é abordada por capangas da Diaba, ao estar do lado de fora, próxima a um carro, é inquirida pelo chefe do bando acerca de quem é o fornecedor de fumo para as prostitutas, como se nega a responder, acaba sendo levada à força. Para que finalmente conte onde está o bandido, a mulher é amarrada a uma cadeira, dentro de um salão de beleza, intitulado “O pente de ouro”. Recordo que as práticas de tortura física e psicológica acontecem de forma recorrente nos filmes analisados, sendo algumas dessas produções contemporâneas do regime militar no país, as refrato no contexto das denúncias de crimes cometidos por (para)militares contra a vida humana, mas que, ainda, mantém ressonâncias nos dias de hoje. Assim, o discurso filmico mantém afinidades com a realidade ou o discurso da sociedade militarizada na qual a obra foi realizada, em uma relação e interação de “interdiscursividade”.

O grupo imobiliza totalmente a refém, e ainda gargalha e caça de seu sofrimento, enquanto diaba lhe submete a cruéis sessões de tortura: Isa leva tapas no rosto; recebe agulhas embaixo das unhas; é queimada com um ferro, até que entrega o nome de Bereco. Antes de finalizar os atos, Diaba, com voz macia e melódica, emite alguns enunciados em tom irônico mirando a mulher, e já com a navalha próxima a seu rosto, desfere as navalhadas, mas antes disso diz: “Não faço isso por gosto. Mas a Isa com esses olhos claros, essa cara tão bonita, tem que servir de exemplo para as outras” (*A rainha diaba*, 1974, 80' 10”).

Figura 92. Frame 24 de *A rainha diaba* (1974). 72' 14".

Figura 93. Frame 25 de *A rainha diaba* (1974). 76' 17".



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

Figura 94. Frame 26 de *A rainha diaba* (1974). 76' 37".



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

Figura 95. Frame 27 de *A rainha diaba* (1974). 76' 51".

Figura 96. Frame 28 de *A rainha diaba* (1974). 80' 02".



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

Figura 97. Frame 29 de *A rainha diaba* (1974). 80' 22".

Figura 98. Frame 30 de *A rainha diaba* (1974). 80' 33".



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

Os últimos quadros narram a morte de todos os indivíduos presentes no “território” da Rainha Diaba, na ocasião em que Bereco chega para lhe conhecer, sendo recebido em seu quarto. A mensagem final parece ser um alerta de que, em uma sociedade na qual prevalecem os bandidos – (fortemente) armados e perversos, dispostos à violência extrema, inclusive contra os seus comparsas, pois nesse meio a traição é iminente –, qualquer ser humano próximo a eles pode vir a ser (e será) dizimado.

Figura 99. Frame 31 de *A rainha diaba* (1974). 87' 46".



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

Figura 100. Frame 32 de *A rainha diaba* (1974). 91' 01".



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

Figura 101. Frame 33 de *A rainha diaba* (1974). 92' 57".



Fonte: **A rainha diaba**. Direção de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro: R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia consultada: DVD, distribuição Funarte.

A história de sucesso do filme transita entre o aspecto da denúncia de problemas sociais e a crescente violência a partir dos anos de 1970. O pano de fundo da obra é o

crescimento em larga escala do tráfico de drogas no Rio de Janeiro, com uma abordagem extravagante, “jogos de ambiguidades”, e com alta dose de sarcasmo e irreverência, cujas raízes remontam ao tropicalismo, e muito bem desenvolvidos por meio de atuações memoráveis dos atores principais.

Fontoura comentou que Plínio, para criar o protagonista do filme, teria se inspirado no homossexual “Barrão”, comandante do tráfico de drogas em Santos, de apelido “Rainha Diaba”. Já de maneira informal, foi disseminada a ideia de uma provável ligação entre o personagem do longa, e a emblemática e complexa figura do famoso transformista Madame Satã, bastante conhecido na Lapa como uma referência da boemia carioca.

O próximo filme adaptado de uma obra *pliniana*, lançado em 1977, combina a escalada do tráfico de drogas com a corrupção policial do Rio de Janeiro. O diretor teve como meta aliar a qualidade artística almejada com uma desenvoltura técnica, em busca de realismo, contundência e “verdade” na representação da realidade transposta para as telas.

7.6 *Barra pesada*, de 1977

O filme dirigido por Reginaldo Farias, *Barra pesada* (1977), expressa um sério compromisso com a realidade social do país, e tem como principal mote o “duelo” entre “bandido e polícia”, em uma trama que se afasta do maniqueísmo praticado pelo cinema de Hollywood da época: a divisão de personagens em “herói justiceiro” ou “vilão mau”. Percebido como uma produção autoral, como o próprio diretor confirmou por se tratar de um projeto de sua vontade e autoria, também se encaixa às convenções do gênero policial que vinha sendo feito no país, um filão de sucesso à época (Freire, 2006, p.335-342).

A intriga do longa narra a breve e intensa trajetória de vida do jovem Querô, personagem de Stepan Nercessian. O seu apelido deriva do nome “querosene”, no passado sua mãe, uma prostituta, papel de Ítala Nandi, se suicidou ao despejar o líquido inflamável por seu corpo e, de imediato, atear fogo. Desde então, criado sem amparo, se tornou um pivete criminoso, e se juntou a Negritinho, interpretado por Cosme dos Santos, seu amigo mais novo, para aplicar golpes e praticar pequenos furtos.

Os problemas de Querô começam a se agravar quando perde uma aposta em jogo de sinuca para Brandão, papel de Marcus Vinícius. O rapaz e seu amigo perambulam pelas ruas do Rio de Janeiro no intento de conseguir o dinheiro para pagar a dívida. Porém, os vigaristas

Teleco, personagem de Wilson Grey, branco e franzino, e Nelsão, papel de Paulo Sacramento, negro e forte, atravessam os seus caminhos, passam a segui-los, e, a par do que estão fazendo, lhes surram, e exigem que entreguem os valores frutos dos crimes. Ambos não se caracterizam como tiras na trama, contudo, possuem relações escusas com a força policial na região onde “atuam”. A extorsão seria contínua, pois, assim, a dupla não seria entregue à polícia, e se tivessem problemas durante as suas ações, os exploradores garantiram livrá-los do rigor da lei.

Figura 102. Frame 1 de *Barra Pesada* (1977). 01' 00". Atriz: Ítala Nandi.

Figura 103. Frame 2 de *Barra Pesada* (1977). 01' 07".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 104. Frame 3 de *Barra Pesada* (1977). 14' 13". Atores da esquerda para a direita: Paulo Sacramento, Wilson Grey.



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Por ser cada vez mais difícil arranjar dinheiro e satisfazer os violentos chantagistas, Querô planeja conseguir uma arma para matá-los. Em suas andanças a esmo encontra um conhecido, Chupim (Haroldo de Oliveira), de imediato mantém uma conversa leviana com o indivíduo para que lhe dê detalhes do que está fazendo, assim, o homem acaba contando sobre o seu trabalho no tráfico e ainda mostra o revólver que lhe foi cedido pelo chefe. Em um

momento de distração do colega, Querô rouba a arma, Chupim insiste para que lhe devolva, com o aumento da tensão entre os dois, o pivete puxa o gatilho.

Além de matar o “passador de fumo”, num gesto ousado, Querô rouba a droga, com isso passa a ser caçado por Dr. Florindo, Milton Moraes, um dos chefes do tráfico, juntamente com seu bando. De posse da arma, Querô cumpre a sua promessa e executa Teleco e Nelsão. O crime se transforma em uma “desculpa” para que a polícia persiga o rapaz com afinco, haja vista que o comissário obcecado por encontrá-lo, personagem de Ivan Cândido, mantém relações vantajosas, de alta camaradagem, com os líderes do tráfico.

Acontecimentos secundários encaminham a trama para o seu desfecho. Enquanto foge de seus perseguidores, Querô conhece a prostituta Ana (Kátia D’Ângelo), em um imóvel antigo onde se esconde, e a livra de um cafetão agressivo. Ambos passam a viver uma tórrida paixão, até quando podem. Com o cerco se fechando ao redor do rapaz, pede abrigo em um terreiro, e implora pela proteção do Pai de santo, Rui Polanah, que, a contragosto, o acolhe. No entanto, Negritinho ao estar com Querô recebe a incumbência de visitar Ana, quando adentra ao local, um grupo de policiais está à sua espera e o força a contar onde é o esconderijo de seu companheiro. Assim, o pivete se torna alvo fácil, logo é capturado, e severamente espancado por bandidos e policiais, indistintamente. Já sem condições de reação, inerte ao solo, ocorre a sua execução com um tiro.

Considerado um bom filme, *Barra pesada* teve boa aceitação pelo público e, de um modo geral, foi bem recepcionado pela crítica cinematográfica. A seguir ressalto quatro opiniões publicadas à época da estreia, observadas no estudo de Freire (op. cit.):

José Carlos Avellar conferiu três estrelas (muito bom) ao filme, ressaltando o desabafo do diretor, que convida o espectador a sentir a violência contida no dia-a-dia e, desse modo, “jogar pra fora” a pressão. A mesma “função” foi apontada por Ivo Egon Stigger, ao afirmar que o “grande mérito e força maior de *Barra pesada* é sua lucidez, sua consciência”, sobretudo ao apontar o “câncer” da sociedade e procurar retirar o espectador de sua letargia.

Para Valério Andrade, crítico do jornal O Globo [...], o problema de *Barra pesada* estava no ritmo e na tensão do roteiro, além da artificialidade na encenação da violência física. Alfredo Sternheim também criticou a falta de dramaticidade e de envolvimento emocional, a montagem sem ritmo, a artificialidade das interpretações de alguns atores e a falta de verossimilhança da trama. Nessa mesma linha, o jornalista mexicano Nelson Carro afirmou que o problema de *Barra pesada* era justamente parecer demais com os modelos do filme policial americano, utilizando recursos muito convencionais, como o flashback.

O próprio Valério de Andrade afirmou que “o principal mérito de *Barra pesada* é o de não haver procurado copiar a fórmula do filme policial americano ou francês. Tendo como base o argumento de Plínio Marcos, [...] Reginaldo Faria ambientou o filme no submundo carioca. [...] Rubens Ewald afirmou, sem disfarçar um tom ufanista, que “o filme desmente aquela famosa afirmação de que ‘brasileiro não sabe fazer filme policial’, e que, “pela primeira vez não ficamos constrangidos de assistir a tiroteios [...] e perseguições”

[Já] Marcos Frias afirmou que “o trabalho de Plínio Marcos e Reginaldo Faria constitui um dos melhores filmes nacionais dos últimos anos” (Freire, op. cit., p.341-347).

Convém ressaltar os motivos que, certamente, influenciaram na boa receptividade do filme:

De um modo geral, *Barra pesada* recebeu elogios por ser um filme que aliava uma ligação com a realidade brasileira, a seriedade na abordagem de uma importante questão social e um elevado nível técnico de realização. Ou seja, um filme **nacional** no tema, **consciente** nas intenções e de **qualidade** na forma. Além disso, se tratava também de um filme “popular”, sendo o termo utilizado para caracterizar sua capacidade de estabelecer uma ampla comunicação com o grande público. Armando da seriedade e do compromisso como o dos filmes do Cinema Novo, dentro do ideal de construção de uma indústria cinematográfica brasileira nos “anos Embrafilme”, *Barra pesada* tinha como meta ser também um produto comercial bem sucedido (Freire, 2006, p.341-343, destaques do autor).

7.6.1 Um roteiro extraído do conto *Nas quebradas da vida*

O filme de Reginaldo Farias foi inspirado no conto de Plínio Marcos *Nas quebradas da vida*, e vendido para a produtora R.F. Farias em 1971. Até esse momento, o diretor dizia não conhecer o dramaturgo, e, que, interessado no argumento, tinha intenção de dirigir o longa.

Entretanto, o projeto acabou sendo adiado. Farias explicou que não foi possível realizar a filmagem na época que Plínio entregou o texto, pois o país enfrentava forte censura e repressão com o regime militar em vigor, e que se insistissem teriam sofrido embargo e seriam presos. Já na segunda metade dos anos de 1970, o cenário nacional estava mais propício à realização do trabalho, nas palavras do cineasta: “ O Brasil havia mudado, e as coisas, hoje, estão mais claras”. Uma mudança a ser apontada é a nova fase da Embrafilme entre 1974 e 1978, sob a direção de Roberto Farias, “houve uma ascensão do grupo político do Cinema Novo sobre a estatal e sobre as diretrizes do cinema nacional. [...] Diante da renovada força dos “cineastas autorais”, Reginaldo partiu para a realização do filme que viria a ser considerado como seu “grito de autor” (Freire, 2006, p.335-337).

Em 1976, portanto, antes da produção do filme, Plínio reescreveu o conto *Nas quebradas da vida*, e transformou-o em um romance intitulado *Uma reportagem maldita (Querô)*, publicado nesse mesmo ano. O dramaturgo não participou de qualquer etapa de

realização do filme, havendo só uma coincidência na proximidade de datas. O cineasta optou por rodar o filme cinco anos mais tarde depois de ter recebido o texto, por razões próprias.

A obra fílmica apresenta semelhanças consistentes com o romance de Plínio, em relação aos diálogos e ao desenvolvimento das intrigas. Também exibem diferenças entre si, a começar pelo título. Alguns episódios do romance são modificados e inseridos em uma nova sequência na narrativa, enquanto uma parte significativa inexistente no roteiro. A mesma comparação se tornou impraticável com o texto-base pela impossibilidade em acessá-lo.

7.6.2 Um filme no contexto urbano e social brasileiro

No transcorrer da narrativa fílmica, em vários quadros, Querô é vítima de espancamento nas mãos dos dois larápios, seus achacadores, por não cumprir com as ordens relativas à chantagem sofrida. Os agressores agem utilizando as mãos e os pés (com bastante violência), já as técnicas de tortura empregadas em *A rainha diaba* são feitas principalmente por meio do uso de instrumentos; agulhas e um ferro quente, dentro de um salão de beleza, local para onde a vítima, Isa, foi transportada à força. Esses objetos funcionam como signos que confirmam a correspondência de tais atos com as táticas de torturador profissional. A tensão e o desespero representados nessas cenas travam um diálogo com a sociedade da época, sob a égide do regime militar, na qual se tornaram constantes denúncias de violações aos direitos fundamentais, em um total desprezo à vida humana.

Figura 105. Frame 4 de *Barra Pesada* (1977). 19' 55".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Em sequência, Querô, já desacordado, em forma de delírio, visualiza a sua infância pobre e a difícil convivência com a mãe prostituta. Quando dorme costuma sonhar com situações semelhantes. Essas memórias de passado do personagem protagonista, em forma de *flashbacks*, explicam determinados acontecimentos, como ainda determinam o prosseguimento de conflitos, um recurso contumaz na obra *pliniana*. Assim, o rapaz também é esquadrinhado como uma vítima da violência e da indiferença da sociedade, uma condição que talvez culmine em alguma indulgência quanto ao comportamento violento e cruel que adota em algumas situações, perante a ótica do espectador.

Figura 106. Frame 5 de *Barra Pesada* (1977). 20' 04".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 107. Frame 6 de *Barra Pesada* (1977). 20' 49".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

A prossecução de imagens durante as intensas e covardes sessões de espancamentos estabelece um diálogo corrente com o público, acerca do tema da violência, essencial àquela obra de ficção, e espelho da sociedade na qual foi produzido. Assim, o desfecho da trajetória

do “pivete” já está sendo iniciado, em um tipo de previsão que vai se confirmando a partir de suas escolhas e vivências no decorrer da obra.

Figura 108. Frame 7 de *Barra Pesada* (1977). 21’ 50”.



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Em um diálogo que mantém com Negritinho, Querô faz um desabafo desde a sua infância até aquele momento, enquanto o rapaz ajuda no tratamento de seus machucados. O relato expõe suas experiências e memórias, assim, remonta ao conceito *bakhtiniano* de exotopia. A singularidade que expressa, a partir da exposição de seus pontos de vista, constituem um excedente de visão:

Querô: Eu tive medo, sabe? Eu senti nojo de mim. Doeu. Agora eu tô até com vergonha de levar dinheiro pra ele e pros cagueta. Desde o começo da minha vida é assim. Eu já nasci cagado de arara. Filho da puta, nunca fui o mais forte, nem o mais bonito, e sempre fui o esparro. Daí tu já viu né? Só entro! (*Barra pesada*, op. cit., 23’ 58”).

A manifestação de Querô mantém uma interdiscursividade com as falas de Neusa Sueli, nas duas adaptações para o cinema da obra de Plínio *Navalha na carne*. A prostituta, na presença de Vado, faz reflexões acerca de sua existência e dos demais personagens, de modo que arremata o seu pensamento com a indagação “Será que sou gente?”.

Figura 109. Frame 8 de *Barra Pesada* (1977). 23' 50". Ator: Stepan Nercessian.



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Por falta de alternativas, como quem começa a entrar em um beco sem saída, Querô vai até um prostíbulo pedir ajuda à travesti Naná, papel de Fábio Camargo, sendo recebido com risos e deboches pelos presentes. Atordoado com a situação, de imediato a figura de sua mãe surge no quadro e lhe faz a advertência de que: “Oh! Pivete descarado. Bundar com bicha não dá futuro não, meu filho!” (*Barra pesada*, op. cit., 30' 01”). Em sequência ao delírio, o rapaz pede para que conversem no quarto.

Figura 110. Frame 9 de *Barra Pesada* (1977). 27' 00”.



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Depois que o jovem se acomoda na cama de Naná, um novo *flashback* surge, no qual sua mãe espalha querosene pelo corpo e acende um fósforo. Em seguida, Naná entra e começa a acariciar o jovem, que se desperta e reage com fúria semelhante aos seus algozes, espanca a travesti, depois destrói objetos no quarto, também vasculha o local, rouba o dinheiro que

encontra, e sai com o sanduíche na mão que lhe seria servido por Naná. Sendo assim, as atitudes de Querô, em alguns quadros, contradizem a narrativa que ele próprio enuncia, de uma grande “vítima” sem sorte no mundo desde que nasceu.

Figura 111. Frame 10 de *Barra Pesada* (1977). 27' 54". Atores da esquerda para a direita: Elza Gomes, Fábio Camargo.

Figura 112. Frame 11 de *Barra Pesada* (1977). 30' 03".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 113. Frame 12 de *Barra Pesada* (1977). 32' 06".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 114. Frame 13 de *Barra Pesada* (1977). 32' 55".

Figura 115. Frame 14 de *Barra Pesada* (1977). 33' 00".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Em continuação, Teleco e Nelsão atacam Querô pelas costas, o arrastam para dentro de um imóvel, e distante do olhar de qualquer provável testemunha, mas não tão escondido quanto um “porão”, iniciam uma nova e prolongada sessão de espancamento. Desse momento, até o desfecho da intriga, a violência é acentuada, sucedem algumas mortes, como que em uma radiografia de uma nação ainda bastante sofrida e vulnerável, por consequência do regime militar. Nesse contexto, *Barra pesada* problematiza o panorama sociopolítico brasileiro, iniciado em 1964, com ênfase a vários de seus problemas e contradições. A divulgação da obra enfrentou menos resistência em comparação a outros títulos, uma hipótese é que o país se encontrava em um processo de distensão “lento, seguro e gradual”, sob o comando do general Ernesto Geisel. Ainda assim, a interdiscursividade do filme com tal período da história nacional é, de certo modo, de confronto, uma vez que o regime se negara a assumir a prática de excessos e crimes desde a sua imposição.

Figura 116. Frame 15 de *Barra Pesada* (1977). 36' 59”.



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 117. Frame 16 de *Barra Pesada* (1977). 37' 04”.



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 118. Frame 17 de *Barra Pesada* (1977). 37' 39".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

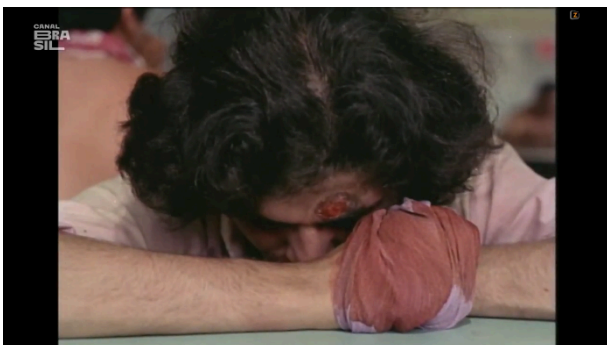
Figura 119. Frame 18 de *Barra Pesada* (1977). 38' 09".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Por tudo que é obrigado a enfrentar, dia após dia, Querô decide passar por uma transformação, e, assim, tomar as rédeas de sua vida. Induzido por uma revolta ainda mais intensa, acredita que um revólver será seu melhor companheiro nessa empreitada.

Figura 120. Frame 19 de *Barra Pesada* (1977). 38' 35".
 Figura 121. Frame 20 de *Barra Pesada* (1977). 38' 41".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Quando, por acaso, Querô encontra o seu colega Chupim na rua, finge interesse pelas histórias que o rapaz conta, como também comemora a sua boa fase no posto de destaque na “passagem das drogas”, por concessão do chefe. Estabelecida a confiança entre os dois, Chupim mostra a arma que usa durante as suas atividades, mas Querô, sorrateiramente, lhe toma o revólver, tem início, assim, uma tensa discussão entre os dois. O traficante, em total desespero, implora pela arma, contudo, por meio de uma sombra, uma imagem chocante e de inusitado efeito plástico, revela o seu assassinato com um tiro na cabeça, pelas mãos do “pivete”.

Figura 122. Frame 21 de *Barra Pesada* (1977). 52' 31".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 123. Frame 22 de *Barra Pesada* (1977). 52' 38". Ator: Haroldo de Oliveira.



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Nas sequências vindouras, Querô demonstra não saber muito bem o que fazer com a arma que sempre almejou, um enunciado previsível tendo em vista a sua obsessão com as lembranças e pensamentos relacionados ao passado. Durante a fuga que empreende de seus perseguidores, se abriga em um quarto de pensão, se deita na cama e mais uma vez tem um pesadelo ligado à infância, em que a sua mãe é severamente espancada, e tem o seu dinheiro roubado pelo cafetão.

Querô acorda com os gritos de uma mulher, assim, o flashback termina, ainda ressoando os gritos da mãe. Exaltado, invade um quarto próximo de onde está e expulsa o cafetão da prostituta Ana, também seu agressor naquele momento. Depois de algum tempo de conversa, os dois se tornam amantes e cúmplices. A prostituta critica o modo exibicionista como Querô se comportou na frente do rufião, inclusive citando o próprio nome, nesse sentido Ana demonstra capacidade em refratar os riscos que o jovem corre por mera vaidade:

Ana: Tu é trouxa, né? Campeão dos trouxas.

Querô: De trouxa não tenho nada, sei me cuidar.

Ana: Quem não te conhece de vista, vai te conhecer de nome (*Barra pesada*, op. cit., 66' 03").

Em contrapartida, a decisão de Ana em acompanhar um foragido, da justiça e de bandidos (Querô), se confirma inconsequente, e transforma a vida da jovem para sempre, pois

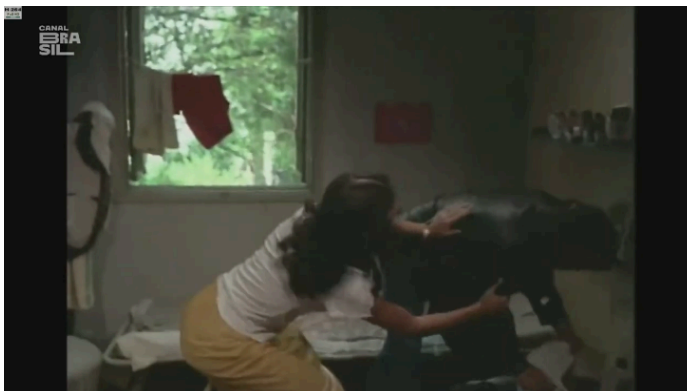
ao ser encontrada pelo bando que empreende a caçada, é submetida a torturas, tem seu corpo cortado e a língua decepada, Negritinho a encontra nesse estado, e viva.

Figura 124. Frame 23 de *Barra pesada* (1977). 62' 57".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 125. Frame 24 de *Barra pesada* (1977). 63' 22". Atores: Ítala Nandi, Reginaldo Faria.



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 126. Frame 25 de *Barra pesada* (1977). 63' 33".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 127. Frame 26 de *Barra pesada* (1977). 63' 38".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 128. Frame 27 de *Barra pesada* (1977). 63' 49".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Querô, finalmente, põe em prática o plano de exterminar os seus algozes, em um tipo de jogo faz algumas “brincadeiras” com a dupla, atua com cinismo e deboche, como tantas vezes fizeram com ele. O local do confronto, uma espécie de galpão abandonado e sujo, está em sintonia com o restante do cenário da obra, também degradado. Assim, o cronotopo evidencia ainda o declínio dos próprios personagens, com suas vidas desajustadas e imersas à pobreza.

Figura 129. Frame 28 de *Barra pesada* (1977). 68' 11".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 130. Frame 29 de *Barra pesada* (1977). 68' 15".

Figura 131. Frame 30 de *Barra pesada* (1977). 68' 23".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 132. Frame 31 de *Barra pesada* (1977). 68' 40".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 133. Frame 32 de *Barra pesada* (1977). 68' 53".



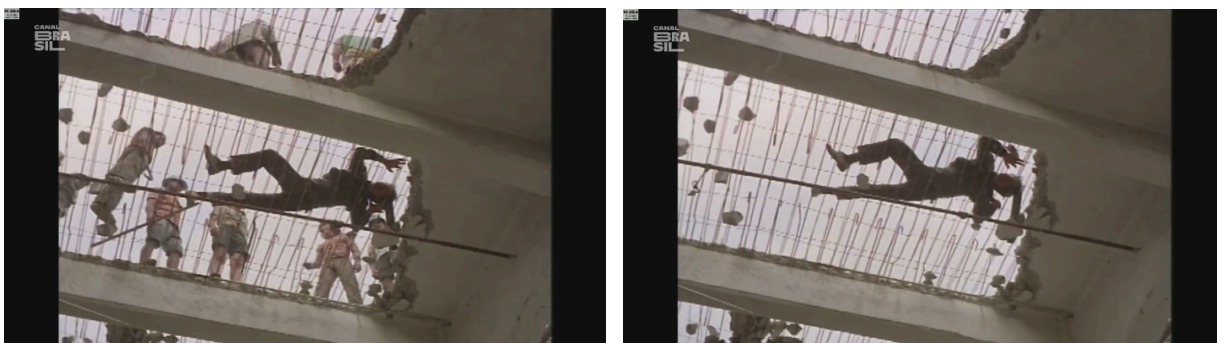
Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Em vão, Teleco corre para o canteiro de obras, alguns trabalhadores presenciam a execução, todavia, apenas observam, certamente já acostumados com a criminalidade urbana em expansão, a respeito da qual nada podem fazer, em seguida seguem os seus caminhos. A polícia quando chega é apenas para cumprir os protocolos necessários, pois o seu interesse está em “exterminar” Querô, de preferência com requintes de crueldade e covardia.

Figura 134. Frame 33 de *Barra pesada* (1977). 69' 36".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 135. Frame 34 de *Barra pesada* (1977). 69' 54''.Figura 136. Frame 35 de *Barra pesada* (1977). 70' 05''.

Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Na tentativa de se esconder, Querô busca por guarita em um terreiro, a princípio, o pai de santo (Ruy Polanah) se opõe ao pedido, mas diante da insistência do garoto, permite a sua estadia. Já deitado em uma cama, com vestes e calçados brancos, e velas próximas acesas ao chão, esses signos parecem transmitir a ideia de que, em breve, haverá o confronto final naquele recinto.

Figura 137. Frame 36 de *Barra pesada* (1977). 89' 10''.Figura 138. Frame 37 de *Barra pesada* (1977). 95' 48''.

Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Com a delação de Negritinho, sob coação e ameaças do comissário de polícia (Ivan Cândido), acerca do paradeiro de seu amigo Querô, policiais e bandidos, sem que seja possível distingui-los, adentram o terreiro com suas armas em punho, logo tem início o tiroteio. Talvez esse seja o dado mais instigante do filme, a aliança explícita firmada entre os tiras e os traficantes, e que mostra ao espectador as amplas ramificações do crime organizado, com seu poderio de agregar autoridades que deveriam combatê-lo.

Figura 139. Frame 38 de *Barra pesada* (1977). 96' 11".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 140. Frame 39 de *Barra pesada* (1977). 97' 17".



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

À semelhança do fim trágico de Nenê Bandalho, o jovem bandido Querô, já rendido, e sem ter a mínima chance de fugir, é executado por um grupo de muitos indivíduos, por meio de linchamento e tiro. Compartilho da concepção de Rafael Freire (2011), de que: esse aspecto do filme dialoga com o período da ditadura brasileira, isto é, “está ligado ao clima de violência e intolerância do país, ainda mergulhado numa ditadura que brutalmente ceifara qualquer esboço de reação, inclusive armada, aniquilando totalmente a guerrilha da esquerda àquela altura” (Freire, 2011, p. 265).

Figura 141. Frame 40 de *Barra pesada* (1977). 98' 26''.



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 142. Frame 41 de *Barra pesada* (1977). 99' 06''

Figura 143. Frame 42 de *Barra pesada* (1977). 99' 36''.



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 144. Frame 43 de *Barra pesada* (1977). 99' 50''.



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 145. Frame 44 de *Barra pesada* (1977). 99' 59'.



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

O massacre de Querô coroa um dado trabalhado no decorrer do filme de Reginaldo Farias, a força e o aumento do poderio envolvendo o tráfico de drogas em larga escala no Rio de Janeiro, na ficção e na vida real, e dessa “organização” não há como escapar, pois as suas ramificações se espalham por todos os cantos, da região mais periférica à Zona Sul, com alcance a diferentes classes sociais. Uma obra fílmica dessa envergadura propicia o surgimento de distintas vozes sociais, sua natureza polifônica evidencia o entrecruzamento do discurso do autor do texto-base, do diretor e dos personagens.

Negritinho, desolado com a perda do amigo, encara o morro à sua frente para o qual precisa de se dirigir, sendo um local bastante habitado e grande pode abrigar muitos jovens iguais a ele e a Querô, de qualquer modo, o rapaz continua com a sua jornada rumo a um futuro incerto.

Figura 146. Frame 45 de *Barra pesada* (1977). 100' 33”.



Fonte: **Barra pesada**. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Barra pesada recebeu alguns cortes da censura nas cópias de exibição, mas os negativos originais foram poupados. Na última cartela do filme, por indicação da Polícia Federal, foi inserida uma curiosa mensagem com o intuito de eximir a classe dos policiais de julgamentos negativos, assim, as ações dos tiras corruptos na obra, que é de ficção, seriam casos excepcionais.

Figura 147. Frame 46 de *Barra pesada* (1977). 100' 37”.



Fonte: *Barra pesada*. Direção de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1977. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

7.7 Aproximações ao filme *Barrela: escola de crimes*, de 1994

Barrela: escola de crimes (1994) é o único longa-metragem no currículo do cineasta e montador Marco Antônio Cury (1950-1996).⁸² Adaptado da peça escrita em um ato: *Barrela* (1958), de Plínio Marcos, o enredo filmico se mantém sem alterações significativas. Compõem o elenco principal os atores: Bahia (Chico Díaz), Bereco (Paulo César Pereiro), Fumaça (Cosme dos Santos), Louco (Roberto Bomtempo), Portuga (Cláudio Mamberti), Tirica (Marcos Palmeira) e o “Garoto” (Marcos Winter). Em determinado momento, dois policiais participam de uma cena, e há a passagem de um jovem, por uma noite, na mesma

⁸² Trata-se da primeira adaptação de um texto *pliniano* após a forte recessão que abalou o mercado cinematográfico na década de 1980. “Além do prestígio de clássico do teatro e da fama de peça maldita – proibida por mais de vinte anos e que passara a ser encenada livremente somente no começo dos anos 80 –, *Barrela* era, acima de tudo, uma peça de cenário único e que necessitava de no máximo onze atores. Ou seja, um texto ideal para uma adaptação o mais barata possível. Assim como ocorreu com Plínio Marcos ao escrever *Dois perdidos numa noite suja* em 1966, eram motivações de ordem econômica que encaminhavam o filme para a estrutura narrativa que consagrou o teatro pliniano” (Freire, 2006, p. 374).

cela em que estão os seis detentos. A convivência entre eles baseia-se em relações de poder pré-estabelecidas, e no uso da força física.

Plínio acompanhou as filmagens da obra e, acerca do resultado, apontou o tamanho da cela como desproporcional ao ambiente pequeno o qual deveria representar, pois “parecia muito ampla [na tela]” (Freire, 2006, p. 389). Importa recordar que se trata de uma produção simples, de baixo orçamento, algo relevante para a época de recessão do cinema brasileiro na primeira metade da década de 1990. Os conflitos se passam em um cenário único, na cela de uma prisão, a obra conta com poucos atores e se passa no tempo de setenta e dois minutos. As imagens a seguir ilustram a dimensão do cenário:

Figura 148. Frame 1 de *Barrela: escola de crimes* (1994). 16' 33".

Figura 149. Frame 2 de *Barrela: escola de crimes* (1994). 32' 40".



Fonte: **Barrela: escola de crimes**. Direção de Marco Antonio Cury. Rio de Janeiro: Nádía Filmes, 1994. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

No que toca ao cronotopo, as filmagens foram realizadas no Rio de Janeiro, a trama omite as datas em que cada um dos presos começou a cumprir a sentença de condenação, apesar de logo ao início da obra, a fotografia de cada personagem surgir na tela, uma por vez, ao barulho de uma máquina de datilografar, com os seus nomes e duração da pena.

7.7.1 A produção fílmica

O primeiro conflito surge por conta de um grito de Portuga após ter um pesadelo durante a noite, quando os colegas estavam dormindo. Assim, o grupo se irrita a tal ponto de Louco propor que Portuga seja estuprado: “Enraba ele. Enraba, enraba!”. A ideia recebe acolhida, pois o desejo da maioria é aplicar uma punição “exemplar” àquele homem, para que

talvez o inconveniente não se repita. No entanto, o “xerife” Bereco, líder naquele ambiente, se opõe a tal ação, assim, tendo se mantido afastado da contenda a maior parte do tempo, determina que nada seja feito, e passa a exigir silêncio. A fala de Bahia confirma a estrutura de poder vigente nesse microuniverso, e sob o qual submetem-se: “Tá certo, tu é o xerife, né?” (*Barrela: escola de crimes*, 1994, 11’ 35”).

O estupro coletivo, denominado entre os encarcerados de “barrela”, seria o castigo mais duro a ser aplicado, uma vez que, tendo a sentença decretada por via dos códigos estabelecidos dentro da cela, pela maioria dos ocupantes, será impossível escapar. Paulo Vieira (1994) reflete que “A virilidade, mais do que a coragem e a força, é o elemento que se constitui no único ponto de honra daqueles homens em desterro” (Vieira, 1994, p. 19).

Assim, o início do filme alterna quadros com Portuga, inquieto por conta do pesadelo, dentro da cela, e imagens de sua falecida esposa (Elisa Lucinda) com o amante em um encontro íntimo (Cláudio Martinez). As cenas da traição são um acréscimo, pois inexitem na peça e contam com seguidas cenas de sexo entre o casal, até serem flagrados e mortos pelo “marido traído”. Sendo tal situação o motivo da “agonia” do detento, dia e noite. Antes, o crime suscitou a sua condenação a uma pena de vários anos em regime fechado.

As traumáticas experiências de vida do personagem Portuga provocam consequências em seu presente, a convivência com os outros presos se torna fatigante, mas nem assim seu comportamento deixa de ser provocativo, malicioso e apático frente às perturbações e tristezas dos demais indivíduos. Assim, ele é fortemente afetado por sua memória de passado, que o aprisiona até mesmo em seus sonhos, condiciona o seu “agora”, e será determinante ao seu trágico futuro. A partir de tudo isso, Portuga é incapaz de interpretar o eminente perigo de sua situação ao afrontar o detento Tirica, mais jovem e disposto a cumprir com as ameaças que faz, porque disso também depende a sua honra dentro da prisão.

Figura 150. Frame 3 de *Barrela: escola de crimes* (1994). 01' 06".



Fonte: **Barrela: escola de crimes**. Direção de Marco Antonio Cury. Rio de Janeiro: Nádia Filmes, 1994. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Vimos em capítulos anteriores, que a linguagem na obra de Plínio Marcos tem decisiva função dramática, e nessa peça de estreia do dramaturgo, já é fortemente empregada como recurso excruciante, um tipo de arma a ser usada por um personagem em defesa do próprio ponto de vista e contra o(s) companheiro(s), repleta de gírias e xingatórios, os diálogos de abertura do longa já ilustram tais questões:

Portuga: “Não! Não! Não!”

Bereco: Que zorra é essa, porra?

Bahia: Foi esse Portuga de merda de novo.

Tirica: Quando é que vai aprender a dormir sem fazer zorra, porra?

Portuga: Foi pesadelo, de novo.

Bahia: E o que é que eu tenho com isso?

Portuga: Desculpe.

Fumaça: Agora não adianta pedir arrego. Já acordou meio mundo, mesmo.

Portuga: Desculpe, foi sem querer.

Tirica: Disso a gente sabe. Se tu tivesse a cara de pau de cortar nossa onda de sono de propósito, ia levar tanta porrada que, quando a gente te largasse, tu ia estar um mingau.

Bereco: Querendo ou não querendo me tirou o sono. Portuga, filho da puta, vou te aprontar uma sacanagem que tu vai acabar na solitária. Lá não enche o saco de puto nenhum.

Portuga: Pô, Bereco. Livra minha cara.

Bereco: Livrar a sua cara, porra! Vou te aprontar. E se vacilar, já sabe, te arrebento de porrada.

Fumaça: Tá certo assim, Bereco. Pô, a gente custa tirar um ronco. Quando a gente consegue o compadre faz o maior esporro e acorda a rapaziada toda. Qual é?

Tirica: Se eu fosse o xerife dessa merda, eu dava um castigo agora mesmo. Não ia ser mole não.

Louco: Enraba ele! Enraba! *(fala isso por diversas vezes)*

Todos ficam rodeando Portuga, riem, debocham da situação e o atormentam com a intenção de violá-lo. Até que Bereco intervém e exige que cessem o “ataque”.

Bereco: Chega, tá bom *(Barrela: escola de crimes, 1994, 09' 02”)*.

No contexto da penitenciária, é aceitável que Portuga tenha ceifado a vida da esposa e do amante. Ainda assim, sua posição de valor é a de “corno”, pois sua honra foi extinta e, no entendimento dos presos, é um homem carente de virilidade.

Uma condição mais degradante, a principal, na qual o preso poderia estar, é a de “veado”. Tirica foi alçado a tal categoria quando Portuga, para se vingar, contou aos demais companheiros de cela o relato de um detento de outro pavilhão, o “Morcego”, o qual revela que Tirica, em sua passagem pelo reformatório quando criança, manteve relações sexuais com outros garotos, sendo penetrado por eles. Perante a delação, os detentos zombam de Tirica. Bahia e Fumaça insistem em saber mais detalhes, assim, prolongam o assunto por tempo considerável, de modo a provocarem tormento e ira no personagem, que ainda sofre com a intenção dos colegas em violentá-lo.

Com a moral abalada e a masculinidade posta em dúvida pelos que estão à sua volta, Tirica promete vingança, um tipo de acerto de contas que não tardaria em acontecer. Sem ter como escapar da situação em que se encontra, Tirica, decidido a se justificar frente aos ataques sofridos, narra a sua história de vida em formato de depoimento. É o único personagem que enuncia em detalhes as mazelas que teve de enfrentar no passado, com início pelo abandono familiar. Assim, dialoga com o público, olha fixo para a câmera que se aproxima aos poucos, as memórias narradas explicam como a sua trajetória foi, na sua análise, imposta pelo destino e deram forma aos seus valores e códigos de vida. É notório o conceito de exotopia nos enunciados do jovem detento, enquanto faz a sua performance:

Figura 151. Frame 4 de *Barrela: escola de crimes* (1994). 29' 37".



Fonte: **Barrela: escola de crimes**. Direção de Marco Antonio Cury. Rio de Janeiro: Nádía Filmes, 1994. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Tirica: Isso foi a muito tempo meu bom. Eu era um puta de um cagataco desse tamanho. Não tinha ninguém pra me valer não. Pai de merda, mãe de merda. Tudo bosta. Numa dessa, tava aí no virador. Me botaram a mão. Fui em galera. E daí? Tem muito malandro guardado. Eu era um carinha à toa. Tava por fora dos macetes e os cambaus. Entrei sem milonga. E os papacus estavam tudo lá na encolha, na boca de espera. Me ferraram. Que eu podia fazer? Precisava comer. Mas vagabundo não deixa. Não deixa, não. Nem a mim, nem cara que tem mais briga que eu. Tu mais tu e mais tu não iam se aguentar. E o rango, vagabundo vinha perto como quem não quer nada e tchau. Viravam tua marmitta. E tu? Tu vai reclamar pra quem? Quem nasce cagado de arara não tem que chiar. Tem que aguentar como pode. E foi o que eu fiz. Mas a barriga berra, meus camaradinhas. Berra! E a corriola toda sabe disso. E o frio, o frio arde pacas. E os mandarins estão lá mesmo, só pra *robar* cobertor de otário. Aí é que tá o *xis* do problema. Aí é que tá mesmo. Ou tu dá, ou desce pro inferno pintado de verde e amarelo. Tá bom? (*Barrela: escola de crimes*, op. cit., 28' 08").

Em seguida, os enunciados dos companheiros demonstram total falta de compreensão, ou compaixão, com o rapaz. O tom de deboche e desrespeito continuam, uma prova de que os detentos são incapazes de romper com os costumes e regras imperantes no interior do reduzido espaço em que se encontram, cercado por paredes, muros e grades – a preocupação primeira dos encarcerados é a sobrevivência imediata, custe o que custar, assim, o bem-estar alheio em nada lhes toca:

Fumaça: Aí o morcego chegou e te abotoou.

[...]

Portuga: Essa não gruda, Tirica. Veado é sempre veado.

Tirica: Veado é você, Portuga corno.

Fumaça: Ai, ai, ai, que veadinho bravinho.

[...]

Bahia: Não mexe com a menininha (*Barrela: escola de crimes*, op. cit., 29' 50").

Bereco, ao centro e de frente para a câmera, se esforça para pôr fim à discussão. Como detém o total comando do que ocorre na cela, e exerce poder sobre os demais, o “xerife” passa a exigir imediata obediência às ordens de que cessem a confusão, bem como o barulho que o impede de dormir. Dessa maneira, as vozes dos subalternos se calam, em sinal de obediência, encerram de imediato aquele tópico discursivo:

Figura 152. Frame 5 de *Barrela: escola de crimes* (1994). 32' 40".



Fonte: **Barrela**: escola de crimes. Direção de Marco Antonio Cury. Rio de Janeiro: Nádía Filmes, 1994. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

A alteração decisiva nessa cena inicial se dá apenas com a entrada na cela de uma nova personagem, o Garoto, cuja extração social superior é bem evidente: “bem vestido”, “rapaz de trato”, preso por uma briga episódica e que deve permanecer ali apenas por um tempo mínimo. A prisão do “Garoto” é acidental, casual, e não um destino traçado para quem já “nasce cagado de arara”, como todos os outros (Marcos, 2016, p. 32).

O personagem nomeado apenas de “Garoto”, quando adentra a cela, é recepcionado pelos detentos. Os diálogos que engendram pendem a uma pressão psicológica sobre o rapaz, que logo sofrerá ameaças de *curra*. Bereco se aproxima e trata de ficar com os seus pertences, os cigarros são distribuídos entre todos os presos. O gesto de bondade é um mecanismo de sustentação de sua autoridade, com vistas a garantir o equilíbrio em que “o rigor da vontade encontra também a contrapartida da concessão generosa, paternal, como qualidade inerente à chefia” (Marcos, op. cit., p. 31-32).

Figura 153. Frame 6 de *Barrela*: escola de crimes (1994). 46' 42".

Figura 154. Frame 7 de *Barrela*: escola de crimes (1994). 49' 03".



Fonte: **Barrela**: escola de crimes. Direção de Marco Antonio Cury. Rio de Janeiro: Nádía Filmes, 1994. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Com o argumento de que o Garoto pagou de acordo com o que exigiu, Bereco dialoga com os outros a fim de evitar o ataque, que estavam ansiosos por realizarem. Contudo, sob pressão, o xerife percebe que a sua autoridade está em perigo, assim, concede ao grupo que fumem a maconha que antes havia proibido, assim como ainda passa a se omitir acerca da *curra*, além de obrigar o Garoto a experimentar o cigarro.

A alteridade estabelecida na relação dialógica em curso, segue por um rumo no qual todos se beneficiam, assim, quando Bereco se vê “incapaz de suspender, uma vez mais pela força, o desejo contrariado do bando inteiro, encontra na maconha a causa instrumental para interpretar a curra como um desdobramento quase natural do prazer ou da excitação da droga”. Vale pontuar, “não se trata nunca apenas de gozar, mas também de destruir. O que está em jogo no tesão pelo Garoto não é apenas uma vontade sensual, exacerbada pela carência de sexo, mas uma reação impulsiva a uma recusa prévia, que cela a existência dos cagados” (Marcos, op. cit., p. 31-32).

Figura 155. Frame 8 de *Barrela: escola de crimes* (1994). 52' 53". Atores da esquerda para a direita: Marcos Palmeira, Cláudio Mamberti, Paulo César Pereio, Marcos Winter, Roberto Bomtempo, Cosme dos Santos, Chico Díaz.



Fonte: **Barrela: escola de crimes**. Direção de Marco Antonio Cury. Rio de Janeiro: Nádia Filmes, 1994. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

O Garoto, explorado de todas as formas enquanto está retido naquele ignóbil espaço, nada pode fazer para evitar a fúria de seus algozes, assim como aconteceu com Querô (*Querô*, 2006). Pelo alto, a câmera enquadra a ação, a imagem gira, gritos e falas aleatórias se reverberam. Quando a imagem retorna nítida, o Garoto já está vestido, de bruços ao chão, inerte.

Figura 156. Frame 9 de *Barrela: escola de crimes* (1994). 54' 58".



Fonte: **Barrela**: escola de crimes. Direção de Marco Antonio Cury. Rio de Janeiro: Nádia Filmes, 1994. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

Figura 157. Frame 10 de *Barrela: escola de crimes* (1994). 57' 00".



Fonte: **Barrela**: escola de crimes. Direção de Marco Antonio Cury. Rio de Janeiro: Nádia Filmes, 1994. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

A maneira como Portuga refrata os acontecimentos segundo as suas experiências, bem como a percepção construída do contexto em que se encontra, e da sucessão de fatos que lhe envolvem, colocam-no em uma posição de vulnerabilidade até o desfecho da trama, mas que já se delineava desde os primeiros diálogos dos personagens. Dessa forma, quando adormece, confiante de que em apenas uma noite o pior não lhe aconteceria, Tirica vê a chance de atacá-lo e, assim, cumpre com a “jura de morte” feita ao desafeto:

Portuga: Não e não, tu não vai me pegar. Tu não me pega. Esse gostinho eu não te dou. Hoje eu seguro as pontas. Amanhã eu falo com o delegado amigo meu, e ele me transfere pro xadrez três. Eu sei que cara a cara tu não entra em mim (*Barrela: escola de crimes*, op. cit., 29' 50").

Figura 158. Frame 11 de *Barrela: escola de crimes* (1994). 58' 53".

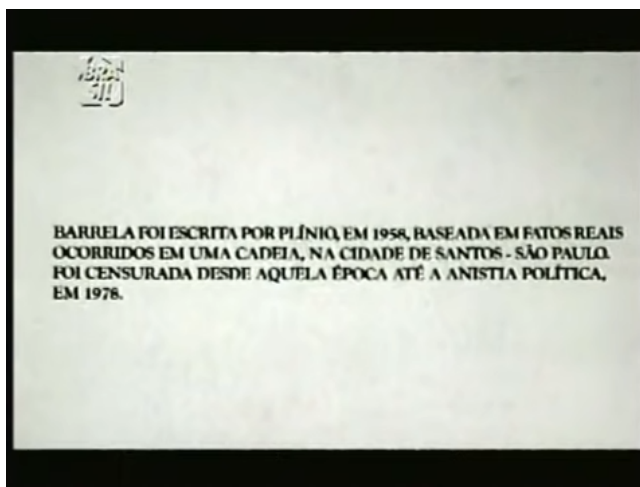


Fonte: **Barrela: escola de crimes**. Direção de Marco Antonio Cury. Rio de Janeiro: Nádía Filmes, 1994. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

A obra se encerra com a entrada dos guardas na cela, ambos reclamam do assassinato ocorrido próximo ao término de seus turnos de trabalho, e, ainda, escolhem Tirica de forma aleatória para ficar na solitária em punição ao crime. Os diálogos dos militares, interpretados por David Pinheiro e Antônio Pitanga, expõem o descaso com que exercem as suas funções, enquanto agentes do Estado responsáveis pelos indivíduos que lá se encontram. Essa rápida cena ilustra um ponto de vista ideológico compartilhado pelos realizadores do filme e o autor do texto-base: a negligência do poder público no trato dos problemas de corrupção, dos abusos e dos crimes que ocorrem do lado de dentro das prisões.

Em um plano sequência extenso, o Garoto é conduzido para fora da cela, está livre, porém desolado com todo o ocorrido. O texto da cartela logo abaixo registra traços importantes do texto dramático *Barrela* com o cerceamento que recebeu até a sua liberação, quando se deu o processo de abertura política em 1978. Com isso, põe em relevo a estreita correlação do filme com a peça do autor santista:

Figura 159. Frame 12 de *Barrela: escola de crimes* (1994). 66' 18".



Fonte: *Barrela: escola de crimes*. Direção de Marco Antonio Cury. Rio de Janeiro: Nádía Filmes, 1994. Cópia consultada: VHS, NTSC, distribuição Sagres.

7.8 *Navalha na carne*, de 1997

A segunda adaptação de um texto pliniano para o cinema, no contexto que se convencionou chamar de “cinema de retomada”, teve a sua pré-produção iniciada em 1995. O diretor Neville D’ Almeida, atuante no movimento Cinema Marginal, também produziu filmes experimentais em diferentes lugares do mundo. É destaque em seu currículo a direção do longa *A dama da lotação*, de 1975, uma das maiores bilheterias do cinema nacional, e em decorrência do sucesso realizou outros projetos também adaptados de obras do polêmico Nelson Rodrigues (Freire, 2011, p. 311).

Houve muita expectativa em torno do lançamento do filme. Vera Fischer no papel da prostituta Neusa Sueli chamou bastante atenção da mídia. A bela ex-miss Brasil, e vedete de pornochanchadas quando mais jovem, causou frenesi semelhante à escolha de Tônia Carrero, ainda considerada uma profissional bonita, para encarnar o mesmo papel na estreia da peça no Rio de Janeiro três décadas antes.

Vera Fischer fazia, assim, sua estreia no cinema de retomada, por um cachê de cem mil dólares e participação nas bilheterias. O alto investimento no elenco também apostou no ator cubano Jorge Perugorria, intérprete de Vado, cuja presença poderia dar maior visibilidade ao filme no mercado estrangeiro cinematográfico, uma prática comum nessa época. Para atuar no papel de Veludo foi convidado o jovem ator, pouco conhecido, Carlos Loffler, neto de Oscarito.

A experiência do cineasta Neville aliada a um bom currículo também foi um chamariz para as filmagens da obra, sendo que o próprio diretor anunciava que o seu novo filme, calcado na originalidade e no experimentalismo, agradaria ao público e lhe consagraria uma vez mais. O alto investimento na adaptação da peça mais famosa de Plínio Marcos permitiu o custeio das gravações em Los Angeles e, em seguida, a ampla divulgação do maior lançamento nas salas de cinema do país naquele ano.

Contudo, os fatores citados foram insuficientes para uma boa acolhida do filme em relação ao público e à crítica. Enquadrado como “um dos maiores fracassos comerciais da retomada do cinema brasileiro”, se revelou fraquíssimo em bilheteria. São alguns dos adjetivos que repercutiram entre os analistas da obra: “risível, ridículo, inacreditavelmente ruim, desastrado ou inacreditável” (Freire, op. cit., p. 313).

7.8.1 A história de Neville D'almeida

A adaptação criada por Neville D'Almeida apresenta várias transformações em comparação com o texto-fonte, os cenários são variados com acréscimos de situações e indivíduos ao longo da obra. É destaque na trama o seu caráter religioso-simbólico, a rigor, os conflitos se diluem em um universo construído entre o realismo e o surrealismo de apelo onírico.

O filme apresenta em seu início uma imagem aérea panorâmica do Cristo Redentor ao cair da tarde, e de praias cariocas, a música a embalar o momento é *Life Gods*, interpretada por Gilberto Gil e Marisa Monte. A obra apresenta, assim, referências de sua cronotopia, em um dos devaneios da protagonista, lugares paradisíacos do Rio de Janeiro surgem na tela, assim, para além do quarto claustrofóbico de Neusa Sueli, outros cenários e personagens movimentam a trama.⁸³

⁸³ As mudanças implementadas pelo diretor, com tais acréscimos, são significativas na construção do longa, uma vez que o texto original, alicerce das escolhas de Neville, situam os personagens em um único cenário miserável e sufocante, restrito a um universo marginalizado.

Figura 160. Frame 1 de *Navalha na carne* (1997). 00' 30''.



Fonte: **Navalha na carne**. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

Seguindo com a sucessão de quadros, a cena seguinte reproduz um cabaré com música e dança, o dançarino (Carlinhos de Jesus) faz uma apresentação de samba com empolgação. A câmera “passeia” entre o público, identificando, principalmente pelos trajes: marinheiros, prostitutas e travestis. Neusa, sentada na primeira fila, se levanta para uma dança, a sua apresentação no palco arranca aplausos dos presentes.

Na sequência, surge o quarto de Veludo, decorado com diversos objetos brilhantes e coloridos, a presença de adereços e fantasias próximas a uma máquina de costura sugerem que seja adepto ao carnaval. A estética do filme prima pelo *kitsch*, marcada pelo excesso e cores fortes. O jovem faxineiro ostenta roupas justas, pequenas, multicores; leva nos cabelos uma margarida, e, os seus trejeitos efeminados reforçam os seus traços de homossexual assumido.

Figura 161. Frame 2 de *Navalha na carne* (1997). 07' 01''.



Fonte: **Navalha na carne**. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

Figura 162. Frame 3 de *Navalha na carne* (1997). 08' 46". Ator: Carlos Loffler.



Fonte: **Navalha na carne**. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

Figura 163. Frame 4 de *Navalha na carne* (1997). 11' 16". Atores da esquerda para a direita: Carlos Loffler e Jorge Perugorria.



Fonte: **Navalha na carne**. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

Quando a câmera retorna ao quarto de Neusa, Vado é exposto em detalhes, desde quando se levanta até o momento em que se senta para fumar um charuto, vestido de sunga com estampa de onça, calçado com botas de couro e portando alguns anéis, sendo que ainda surge em close o seu dente de prata. Algumas influências começam a se desenhar com referências ao Cinema Marginal, ao tropicalismo e à *Pop Art*, notada, por exemplo, no destaque dado à revista em quadrinhos e à exposição de marcas, como a do posto de gasolina BR, um dos patrocinadores do filme.⁸⁴

⁸⁴ É necessário por atenção a determinadas contradições no caminho trilhado para a feitura da obra. Conforme Freire aponta, “Se a pretensão tropicalista de massa já tinha revelado uma dose de ingenuidade décadas antes, a

Figura 164. Frame 5 de *Navalha na carne* (1997). 16' 06".



Fonte: *Navalha na carne*. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

Figura 165. Frame 6 de *Navalha na carne* (1997). 18' 42".



Fonte: *Navalha na carne*. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

desastrada tentativa do cineasta de conceber um filme experimental e popular resulta numa obra formalmente pobre e cujo desejo de choque se mistura a um comercialismo voraz. [...] Aliás, como pretender subverter o cinema bem comportado colocando Vera Fischer no papel de Neusa Sueli se o filme se serve justamente da beleza da atriz – explorada exaustiva e gratuitamente em inúmeras cenas de nudez – como forma de atrair o público e obrigando o corte no roteiro das falas mais contundentes de Vado, em que diz quase vomitar ao ver o corpo da prostituta dentro de pelancas e coberta de varizes? (Freire, op. cit., 316).

Figura 166. Frame 7 de *Navalha na carne* (1997). 19' 00".



Fonte: **Navalha na carne**. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

A imagem a seguir integra os vários cortes abruptos no filme, compreendida como um tipo de surrealismo a interromper a “realidade” dos conflitos. A “lágrima de sangue” a escorrer do rosto da boneca expressa um mau agouro, como a história está em seu início, a cena antecipa algo trágico ao espectador, ainda por vir com a evolução dos conflitos, ao menos, para um(a) personagem.

Figura 167. Frame 8 de *Navalha na carne* (1997). 19' 10".



Fonte: **Navalha na carne**. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

No momento em que Neusa está com outras prostitutas à espera de cliente, uma cena curiosa se interpõe, o pastor Jonas Rezende (1935-2017), da Igreja Presbiteriana, prega trechos bíblicos, em via pública, aos transeuntes. Logo em seguida, Neusa surge subindo uma escadaria coberta de sangue, em uma passagem de cunho onírico.

A obra intensifica o diálogo em relação aos abusos a que uma prostituta está sujeita. Neusa é vítima de um cliente sádico, de classe social elevada, que a conduz para o seu

apartamento, em seguida, oferece-lhe uma bebida e lhe venda os olhos. Na sequência, entram dois homens (os atores Rafael Molina e Guará Rodrigues), começam a agarrá-la enquanto o milionário só observa, cinicamente. Em uma cena repugnante, a personagem apanha, é violentada, e já presa ao porta-malas do automóvel é abandonada em uma estrada. O episódio de violência, apesar de terrível, parece ter sido esporádico na rotina da meretriz – enquanto que na versão de Chediak, a mulher vive o seu martírio calada, fazendo parte de seu cotidiano o repetido sofrimento de se vender aos homens –, com isso, a interpretação de Glauce Rocha adquire mais consistência.

Figura 168. Frame 9 de *Navalha na carne* (1997). 21' 24".



Fonte: **Navalha na carne**. Direção de Neville D’Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

Os realizadores do filme esquadrinham o mentor da agressão sofrida por Neusa, como um representante da classe alta de nossa sociedade, que arditamente pode vir a cometer crimes contra indivíduos vulneráveis, mantendo-se não-identificado e impune. O contraponto entre os dois personagens é reforçado, em seguida, pela imagem da prostituta vestida em uma camiseta com a estampa da face do revolucionário Che Guevara. Dessa forma, as reverberações polifônicas são latentes na obra: imagens bonitas, convidativas, próprias de “um cinema limpo”, com enquadramentos bem feitos, surgem em concomitância ao aspecto sujo e depravado típico do Cinema Marginal. As cenas com a musa Vera Fischer proporcionam tal leitura, os elementos citados se realçam na trajetória cumprida por Neusa. O crítico Inácio Araújo trabalhou o assunto: “Trazendo gente bonita e cenários *glamourosos*, acrescentando logo no início uma cena de estupro patrocinada por um ricoço, D’Almeida faz a história transitar do submundo à alta roda: coloca no mesmo saco o Brasil dos esquecidos e dos privilegiados (Freire, op. cit., p. 316) .

Entretanto, as diversas contradições presentes no filme culminam no fracasso de se tentar rodar uma obra experimental, popular e imbuída da capacidade de criticar e de se contrapor a valores comerciais inerentes à cultura de massa. A exploração gratuita da beleza da intérprete de Neusa Sueli é um dos problemas mais notados no roteiro.

Assim, a promessa do diretor de criar um produto filmico ousado não se cumpriu. Os diálogos presentes no texto-fonte são aproveitados na íntegra, uma vez que as alterações são mínimas. Em um dos acréscimos, Neusa chega em seu quarto, depois da noite de “viração”, se aborrece com a bagunça, em seguida vai atrás do cafetão em um bar, onde surge bem-produzida e com roupas menos vulgares, usadas para atrair clientes. Vado está aos beijos com uma mulata, na rua, ao que Neusa se aproxima e pergunta: “Você ainda está aí?”, ele responde: “Ainda nem saí”. A reprodução fiel dos enunciados estão incoerentes com o contexto montado.

Figura 169. Frame 10 de *Navalha na carne* (1997). 39' 35". Atriz: Vera Fischer.
Figura 170. Frame 11 de *Navalha na carne* (1997). 39' 55".



Fonte: **Navalha na carne**. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

Na sequência, Neusa é surrada pelo proxeneta, sendo jogada ao chão e sobre sacos de lixo. A busca por um realismo intenso entre o par forja uma intensidade visual, que termina por colocar os diálogos em um segundo plano. Em seguida, a interação verbal entre os dois continua, enquanto caminham por alguns pontos no Rio de Janeiro, passam pela Lapa e chegam até as pedras do Arpoador, onde encontram Veludo. No meio dessas cenas, Neusa imagina que vive um vida um feliz com Vado em uma ilha paradisíaca, onde ambos estão felizes dentro de um barco, há uma breve cena de sexo iluminada pelo pôr-do-sol. A prostituta também devaneia que está vestida de noiva, com uma longa cauda, correndo ao encontro do noivo, o cafetão Vado, vestidos de branco se unem sobre a areia da praia. Ainda como um acréscimo ao filme, Neusa delira que se transforma em uma sacerdotisa de corpo dourado e

nu, destinada a castigar Vado, lhe tortura em silêncio. Ao que parece, os devaneios de Neusa, a rigor, atravessam a vida real da personagem de forma negativa, sendo assim, nada mais são que um entrave a lhe impedir uma refração mais competente dos eventos ruins que podem lhe acontecer, vindo a lhe causar mais sofrimento.

Figura 171. Frame 12 de *Navalha na carne* (1997). 41' 22''



Fonte: **Navalha na carne**. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

Figura 172. Frame 13 de *Navalha na carne* (1997). 47' 59''.



Fonte: **Navalha na carne**. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

Figura 173. Frame 14 de *Navalha na carne* (1997). 56' 53".



Fonte: **Navalha na carne**. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

As cenas com Veludo, já nas mãos do casal, tem como diferencial o esconderijo onde o rapaz oculta a maconha, um tipo de lugar místico, semelhante ao que Tonho visitou antes de sua transformação final, também repleto de velas, na versão de Chediak. Outro momento surreal que interrompe o fluxo da obra, nesse plano, é quando os personagens assistem da janela um tipo de apresentação de uma cantora lírica, no ambiente há indivíduos ao redor, mulheres e crianças acompanhando o recital. Sem maiores explicações o conflito retorna ao instante de interrupção.

Figura 174. Frame 15 de *Navalha na carne* (1997). 67' 13".



Fonte: **Navalha na carne**. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

Figura 175. Frame 16 de *Navalha na carne* (1997). 71' 47".



Fonte: **Navalha na carne**. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

Pontuei anteriormente a interdiscursividade do filme com diferentes movimentos artísticos, o mesmo ocorre com a diversidade de música inseridas ao longo da obra, ao contrário da versão de 1970, que priorizou o silêncio. Freire (op. cit.) detalha que:

A música é largamente utilizada para ressaltar a dramaticidade das cenas e evitar a aparência teatral. Ainda mais significativo é o uso da trilha sonora – cuja direção musical ficou a cargo de Tavinho Paes como o principal meio de mesclar elementos cultos, populares e massivos, juntando músicas bem distintas, desde *Tic, Tic, Tac*, sucesso da banda amazonense Carrapicho, interpretada pelo cantor Netinho do grupo de pagode Negritude Júnior, até *Perereca na lagoa*, do grupo Deita e rola, passando por Fausto Fawcett, Chico Buarque, Altamar Dutra, Carlinhos Brown e trechos das óperas Tosca e Carmina Burana (Freire, op. cit., p. 319).

Com a intriga próxima ao fim, Neusa come o sanduíche com mortadela, se levanta, abre a janela e encara a luz do amanhecer. Em mais um momento onírico, a prostituta surge com sangue pelo corpo e pregada numa cruz, em imitação à morte de Jesus Cristo. Como que em um retorno ao início da obra, a projeção mostra uma cena aérea do Rio de Janeiro, também ao amanhecer, com a imagem do rosto do Cristo Redentor para o encerramento, desse modo, o sofrimento da prostituta ganha conotações oriundas do texto bíblico. Nesse aspecto, incluindo o simbolismo poético das canções, o diretor foi ousado no processo de criação do filme, como também se aproximou de traços marcantes do autor Plínio Marcos, notados mais facilmente nas suas obras mais recentes, isto é, na terceira fase de sua carreira, e que seriam: a sua dedicação a temas ligados à fé, ao misticismo e à ampla religiosidade. Dessa forma, o discurso de Neville interage e se constrói também pelo apoio do discurso bíblico em consonância com o discurso de Plínio Marcos, em uma dinâmica na qual se estabelece uma polifonia de vozes, portanto autônomas, sem que uma se sobreponha à outra por um suposto

juízo de valor. Os diferentes discursos, em acontecimento em um determinado contexto sócio-histórico, simplesmente, se relacionam entre si “interdiscursivamente”.

A religiosidade, de um modo geral, esteve presente nas obras criadas por Plínio Marcos e, próximo ao final de sua carreira, passou a tratar de forma mais aberta sobre o tema, tanto nas suas atividades laborais quanto na maneira de se comportar. Foi na peça *Madame Blavatsky* (1985) que o aspecto da espiritualidade foi trabalhado com mais vigor. Sábato Magaldi (s.d.) opinou acerca da encenação do texto, realizada no mesmo ano em que foi escrita:

Pela insistência com que vem trilhando os caminhos diferentes do realismo e da vida mística, Plínio não parece estranho a nenhum deles. Sem contar o que ele narrou, a propósito da reação de uma prostituta, impressionada com sua personagem Neusa Sueli: “Aquela mulher percebeu a religiosidade da **Navalha na Carne**”. Mas, como a maioria das pessoas se ligava a outros valores, para gostar ou não dos textos, ele procurou “fazer um teatro com a religiosidade exposta com a maior clareza”. A esse espírito pertence **Madame Blavatsky** (Magaldi, s.d., n.p. Grifos do autor).⁸⁵

Figura 176. Frame 17 de *Navalha na carne* (1997). 112’ 00”.



Fonte: **Navalha na carne**. Direção de Neville D’Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

⁸⁵ MAGALDI, Sábato. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/teatro/blavatsky.htm#>. Crítica. Acesso em: 13/05/2023.

Figura 177. Frame 18 de *Navalha na carne* (1997). 112' 03".



Fonte: **Navalha na carne**. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

Figura 178. Frame 19 de *Navalha na carne* (1997). 112' 16".



Fonte: **Navalha na carne**. Direção de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro: Ipanema vídeo Ltda, 1997. Cópia consultada: DVD, distribuição RMBS Rock.

O devaneio é um aspecto constante no itinerário dos personagens *plinianos*. Podemos pensar em uma aproximação entre os pesadelos que atormentam a existência de Portuga na prisão, em *Barrela*, aos de Nenê Bandalho, e aos do jovem Querô - esses dois últimos personagens padecem, mais claramente, de alucinações, sem termos certeza se estão de fato despertos. Nesses casos, as memórias do passado não só desnorream os referidos personagens, como são decisivas para o desfecho que cumprem nas tramas.

Alguns anos mais tarde, uma nova adaptação de uma das peças principais de Plínio, *Dois perdidos numa noite suja*, seria lançada nos cinemas, em continuação à gama de produções cinematográficas que vinham surgindo de modo a consolidar o cinema de retomada no país.

7.9 *Dois perdidos numa noite suja*, de 2003

A nova versão cinematográfica de *Dois perdidos numa noite suja* (2003), do diretor José Joffily, alterou vários aspectos do texto teatral, em um ato de releitura do texto-fonte. A decisão do roteirista, Paulo Halm, foi de buscar aproximar o enredo à realidade social brasileira do início dos anos 2000, assim, localizou os protagonistas, Tonho e Paco, em novos cenários, com alguns redesenhos em seus caracteres e imersos em outras dificuldades, mas de modo a manter a essência do discurso *pliniano*.

Acerca da biografia do cineasta, Joffily “trabalhou por vinte anos como professor do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF), por onde se aposentou em 1999”. Quando surgiu a oportunidade de dirigir o longa, estava lançando seu primeiro documentário, *O chamado de Deus* (2000). Já o seu colega Halm foi seu aluno no curso de cinema da UFF (Freire, 2011, p. 326).

Os dois personagens principais são emigrantes vivendo nos Estados Unidos. “Tonho (Roberto Bomtempo) é um mineiro de 38 anos, a personagem Paco passou a ser uma menina de 20 anos, cujo nome verdadeiro é Rita, interpretada pela então pouco conhecida Débora Falabella” (Freire, 2011, p. 326). Assim, a obra experimenta uma mudança em relação ao cronotopo dominante, pois a construção fílmica transmite a ideia de que é toda rodada nos EUA, apesar de “os interiores terem sido filmados no Rio de Janeiro, sobretudo numa locação em Santo Cristo, onde se reproduziu um galpão abandonado (que estaria sediado em solo norte-americano)”. Só as cenas externas foram feitas em Nova York (Freire, 2011, p. 326).

Conforme exposto antes, o elemento estrangeiro tornou-se comum em filmes na época do cinema de retomada brasileiro, seja na figura do personagem internacional, uso da língua ou tendo outro país como cenário.

7.9.1 A obra filmica de José Joffily

O início do filme retrata a vida de Tonho na prisão, alguns quadros mostram a sua rotina no local, quando de repente, ao tomar banho, é “currado” embaixo do chuveiro por outros presidiários, em um interdiscursividade evidente com *Barrela*. Mesmo enfrentando severas adversidades, Tonho se mostra um indivíduo carinhoso com a família, escreve cartas à mãe com relatos de falsos acontecimentos positivos em sua vida, ressalta que está tudo bem e que está com saudade. Transcorridos seis meses preso, finalmente é solto.

Depois de retornar ao galpão abandonado onde vive, Tonho reencontra Paco, uma garota brasileira que se passa por rapaz, com seu jeito debochado ironiza Tonho cantando um *rap* em sua homenagem, no qual lhe chama de mané, por ter sido apanhado pela polícia. Nesse momento, um *flashback* mostra que Tonho foi preso enquanto tentava aplicar um golpe com Paco, em seguida, é esse mesmo recurso que também revela como eles se conheceram por obra do acaso e decidiram dividir o mesmo teto. Entre Paco, que é Rita por batismo, e Tonho acontecem várias discussões, enfrentamentos, jogos de ofensas e, sendo Tonho mais forte, um homem de fato, agride Paco em algumas ocasiões a ponto de fazê-la desmaiar.

Tonho é um mineiro de Governador Valadares, com 38 anos de idade. A série de desventuras que enfrenta no país estrangeiro lhe desanima a tentar viver o “sonho americano”. Como se um círculo estivesse se fechando ao seu entorno, perde o emprego e passa a ser procurado por agentes da imigração, já que o *green card* que havia conseguido com um falso casamento não tem mais validade. Em seus enunciados, Tonho sempre ressalta que a sua vida está muito ruim, não tem tido sorte, e que prefere voltar ao Brasil, sente falta de sua terra natal, e, assim, ao menos, estará próximo de seus familiares. Em um dos diálogos entre os dois colegas, Paco, de certo modo, refrata a situação de Tonho de maneira mais lúcida, e lhe chama a atenção quanto ao seu elementar nível de domínio da língua inglesa. Em seguida, Paco faz ironias, e lhe pergunta como pretende se dar bem na terra do “Tio Sam”, se nem consegue falar a língua “dos caras”. Em outro momento Tonho também a confronta, pois os seus enunciados vão na contramão de seu estilo de vida, completamente desprovido de planejamento sério e plausível.

Assim, Paco tampouco consegue refratar com exatidão sobre a própria existência. Sendo uma jovem emigrante que vive por conta própria no submundo de um país distante, envereda pelo caminho da prostituição; vive de cometer delitos; se esforça em abnegar a sua sexualidade; consome drogas em excesso, e quase não se alimenta por ser usuária. Também

enuncia delírios de grandeza, projetando uma vida com muito sucesso e dinheiro após se tornar uma cantora de *hip-hop* cobiçada por empresários e gravadoras nos EUA.

Figura 179. Frame 1 de *Dois perdidos numa noite suja* (2003). 15' 21". Atriz: Débora Falabella.



Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de José Joffily. Rio de Janeiro: RioFilme, 2003. Cópia consultada: DVD, distribuição Europa Filmes.

Como não possui os quinhentos dólares para comprar a passagem para retornar ao Brasil, Tonho implora a Paco pelo dinheiro, em forma de empréstimo, que, alucinada pelos entorpecentes, se aproveita da ocasião para lhe humilhar e fazer comparações maldosas sobre a situação de ambos naquele país. Assim, joga na cara de Tonho que ela estaria vivendo muito bem, de forma divertida e tranquila, enquanto ele só acumula problemas.

Paco ganha algum dinheiro com os programas que faz com homens, e em outros quadros da trama aparece cantando em apresentações de rua na tentativa de iniciar a sonhada carreira artística.

Figura 180. Frame 2 de *Dois perdidos numa noite suja* (2003). 15' 20".

Figura 181. Frame 3 de *Dois perdidos numa noite suja* (2003). 37' 39".



Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de José Joffily. Rio de Janeiro: RioFilme, 2003. Cópia consultada: DVD, distribuição Europa Filmes.

Ao caminhar pelas ruas, a câmera acompanha o olhar de Paco até se concentrar na vitrine de uma loja, o objeto de desejo é um par de botas. Ao chegar no galpão encontra Tonho deitado, se aproxima dele e mostra orgulhosa o calçado que diz ter adquirido por quinhentos dólares, exatamente o valor que ele havia lhe pedido emprestado. Tonho reage indignado ao fato, pois, a seu ver, a conduta da companheira é egoísta. Apesar de se lamentar sobre o ocorrido, a sua realidade continua a mesma.

Figura 182. Frame 4 de *Dois perdidos numa noite suja* (2003). 55' 47".



Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de José Joffily. Rio de Janeiro: RioFilme, 2003. Cópia consultada: DVD, distribuição Europa Filmes.

Figura 183. Frame 5 de *Dois perdidos numa noite suja* (2003). 56'. Ator: Roberto Bomtempo.



Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de José Joffily. Rio de Janeiro: RioFilme, 2003. Cópia consultada: DVD, distribuição Europa Filmes.

Assim como na peça de Plínio, e na adaptação de 1971, além de lastimar a falta de solidariedade de Paco, Tonho mostra para a colega o revólver que achou em um beco, onde um homem foi assassinado por uma gangue. De início, Paco se assusta, mas logo se acalma ao ouvir de Tonho que a arma está sem balas.

Os acontecimentos seguintes revelam que Tonho alimenta uma paixão por Rita (Paco), a moça finge aceitar uma aproximação, mas por fim aperta a mão do homem com um alicate, interrompendo os carinhos que havia concedido. Histérica, grita que ele não pode tocá-la. Passado o contratempo, Tonho se retira, depois de algum tempo retorna ao local onde vivem. Paco lamenta a vida que leva, começa a entender que jamais será uma cantora como imaginou, assim, Paco compartilha a ideia para que façam um assalto juntos, a vítima seria um cliente da garota, já velho, rico e vivendo sozinho.

Já durante o assalto recolhem algum dinheiro, Paco decide torturar o dono da casa para que mostre o cofre, com os golpes o homem fica imóvel ao chão, aparentemente morto. De volta ao galpão, iniciam a divisão do que conseguiram com o roubo. Paco decide que deve ficar com tudo que estava no cofre, porque foi ela quem bateu no indivíduo até conseguir os pertences que lá estavam, o restante foi dividido em duas partes iguais, somando 350 dólares para cada, quantia insuficiente para Paco comprar a passagem de volta para o Brasil. As jóias não poderiam ser vendidas sem chamar a atenção da polícia, pois continham o nome da vítima.

Indiferente ao desespero de Tonho, Paco é implacável nas humilhações, lhe chama de veado, bicha, Tonha bichona (louca), em associação ao período que o colega passou na cadeia, e, por uma suposição sua, teria sido estuprado. O revide de Tonho, tendo chegado ao ápice de tudo o que poderia suportar junto a Paco, adquire novos sentidos devido à sua reformulação em comparação ao texto da peça.

Figura 184. Frame 6 de *Dois perdidos numa noite suja* (2003). 57' 28''.



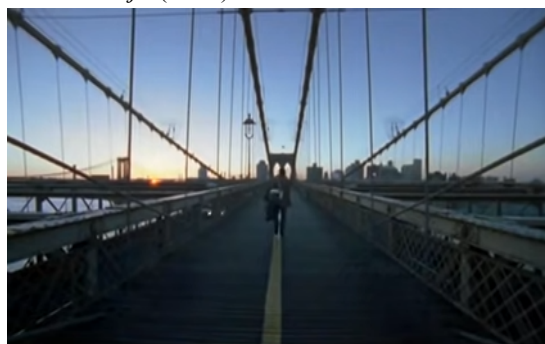
Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de José Joffily. Rio de Janeiro: RioFilme, 2003. Cópia consultada: DVD, distribuição Europa Filmes.

Depois de carregar a arma, Tonho pega todos os pertences de Paco, incluindo as botas, ordena que ela tire a roupa, com medo e indefesa, a jovem parece aguardar que ele a agarre de

uma vez, mas em demonstração do afeto que sente, Tonho guarda a arma, lhe entrega um cobertor e sai de cena. Enrolada no agasalho, Rita vai até a porta, vê Tonho caminhando e murmura: “Tonho...volta...”, num repente de desilusão similar aos enunciados finais de Neusa Sueli no texto dramático de *Navalha na carne* – “Vado!... Vado!... Você vai voltar?... Você vai voltar?...” (Marcos, 2017, v. 3, p. 83).

Figura 185. Frame 7 de *Dois perdidos numa noite suja* (2003). 91’ 59”.

Figura 186. Frame 8 de *Dois perdidos numa noite suja* (2003). 92’ 10”.



Fonte: **Dois perdidos numa noite suja**. Direção de José Joffily. Rio de Janeiro: RioFilme, 2003. Cópia consultada: DVD, distribuição Europa Filmes.

Nesta versão de *Dois perdidos numa noite suja* estão explícitas as escolhas do diretor e roteirista em trabalhar questões relativas à sexualidade dos personagens, e o conflito de gênero vivido por Paco. Todavia, as diferenças sociais entre ambos se sobressaem no decorrer dos conflitos. Tonho encarna o homem pobre, vindo do interior, com instrução mediana, de jeito passivo, solidário para com os outros e de aspecto frágil até mesmo na maneira de conversar, portando essas características as suas forças se mostram insuficientes para derrotar dignamente o sadismo e a arrogância de Paco. Além disso, desiste de vencer a falta de oportunidades e acolhimento com que se deparou na cidade grande, cosmopolita, marcada por forte individualismo em sua engrenagem de funcionamento. Paco é a materialização dos mecanismos de opressão com que o colega se deparou em terra estrangeira, pois, com origem em uma família abastada, “Rita” possui modos requintados, é fluente no uso da língua inglesa, e diz saber “se virar” muito bem (ao contrário dele).

Noto que, a tessitura do longa cria um debate em torno de diferentes representações sociais por meio da caracterização dos protagonistas, e suas vozes dialogam com a sociedade do tempo de produção da obra, seja aqui ou nos EUA, e, ainda, transpõe para a tela mazelas e traumas que podem acometer o ser humano de qualquer tempo e lugar, em clara sintonia com a obra *pliniana*. Enquanto Tonho abandonou o seu país de origem por conta de questões econômicas, alimentado pelo desejo de ganhar muitos dólares, e assim elevar a sua condição

social, Paco simplesmente fugiu, por problemas com a família, e com a evolução dos diálogos entre os companheiros, deixa escapar a possibilidade de ter sido abusada sexualmente.

A partir das percepções construídas com o estudo do filme, e ainda tendo em vista as restrições econômicas enfrentadas pelos cineastas no contexto do cinema de retomada, compartilho da opinião de grande parte da crítica em classificar *Dois perdidos numa noite suja* como um “bom filme” (Freire, op. cit., p. 335), principalmente pelo compromisso do elenco com os seus personagens, como o empenho dos responsáveis em alcançar qualidade técnica na sua realização.

Já o tópico central explorado por Joffily se distancia de questões sociais, econômicas ou até mesmo políticas, em suma, diz respeito ao amor, em última instância não correspondido, em contraponto com a solidão, um tema caro às diversas obras de Plínio Marcos. Tonho admite amar Paco, tal como Neusa Sueli confessa seu amor a Vado na adaptação de Neville, uma peculiaridade inexistente no texto de Plínio, uma vez que o estrito enunciado “eu te amo” parece não caber no espaço hostil onde os personagens se “digladiam”. Paco/Rita esconde os seus sentimentos, não consegue amar, conforme fica explícito na trama, é emblemático que a letra da música que “oferece” para o público na rua tenha como refrão “o amor é uma droga pesada”, resultado de um inequívoco interdiscurso com as suas experiências afetivas reveladas na teia fílmica.⁸⁶

7.10 *Querô*, de 2006

O cineasta Carlos Cortez conhecia Plínio Marcos desde o tempo em que cursava a faculdade de Psicologia pela Pontifícia Universidade de São Paulo (PUC-SP). Com vários filmes no currículo e uma amizade longa com o autor “marginal”, Cortez decidiu escrever um roteiro cinematográfico do romance *Querô*, no início dos anos 2000. O projeto para as filmagens começou a deslanchar em 2003.

⁸⁶ A frase, “o amor é uma droga pesada”, a princípio, seria o subtítulo do filme, sendo que é o “título de um livro de poesia da psicanalista Maria Rita Kehl” (Freire, op. cit., p. 333).

Freire (op. cit.) sintetiza a opinião do crítico José Geraldo Couto da *Folha de S. Paulo*, “o filme parece dar a impressão de ficar sempre a meio do caminho, assustado com suas próprias ousadias e não levando às últimas consequências a poesia cruel de Plínio Marcos. Numa época de necessidade imediata e total de todos os seus desejos, a frustração é o que há de pior e a tragédia está na não consumação da paixão finalmente assumida. Desse modo, assim como o próprio Tonho, *Dois perdidos numa noite suja* se revela um filme relativamente frouxo. Partindo de uma peça que não oferecia misericórdia nem a nada nem a ninguém, a simples ausência de um final feliz corre o risco de parecer muito pouco, no final de contas” (Freire, op. cit., p. 334).

Na busca pelo realismo nas cenas, seu desejo era trabalhar com não-atores oriundos das comunidades de baixa renda da Baixada Santista. Dessa forma, os jovens do elenco poderiam incorporar a sua experiência de vida às filmagens, “atualizando os dramas e linguagem da marginalidade em relação ao livro escrito trinta anos antes” (Freire, 2011, p. 339).

Os realizadores se preocuparam em inserir na obra a região de Santos, com o cais do porto, em um estreitamento com o universo santista de Plínio, sua cidade natal, e referendado em diversas de suas obras:

Todas as cenas foram filmadas em cenários reais de Santos, prostitutas e *strippers* de verdade fizeram figuração no filme e os objetos de cena foram conseguidos com os próprios moradores da região. Um cortiço emprestado pela prefeitura serviu de locação, assim como o cadeião da Praia Grande e o hospital psiquiátrico Anchieta, que foram transformados no cenário do reformatório. Curiosamente, revelou-se uma total novidade a tradução para o cinema das gírias e expressões de Plínio Marcos com o sotaque santista (Freire, 2011, p. 339-340).

A última adaptação de uma obra *pliniana*, até os dias de hoje, para o cinema, primou pelo realismo. O elenco formado trabalhou com liberdade para criar improvisações, e como haveria de ser, promoveu alterações no texto de 1976, atualizando-o para o tempo de realização do filme.

7.10.1 A adaptação de Carlos Cortez

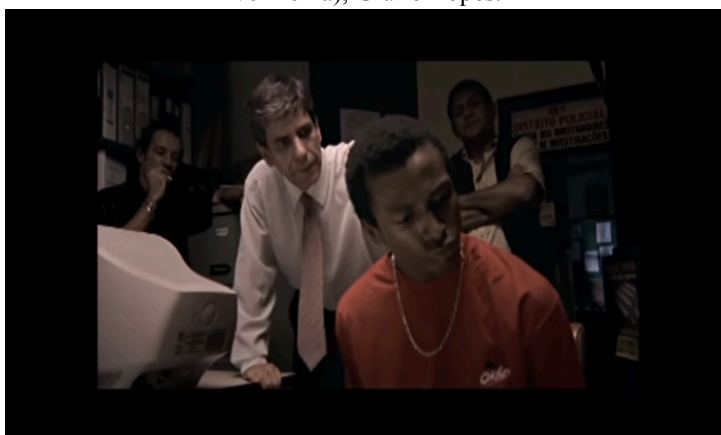
A trama do filme de Cortez segue a estrutura do romance de Plínio (*Uma reportagem maldita - Querô*, 1976), o início mostra o nascimento de Querô em um dos quartos do prostíbulo que sua mãe ocupa, Alzira da Piedade, vivida por Maria Luisa Mendonça. Com o bebê recém nascido nos braços, a mulher sai pela cidade sem rumo certo, em seguida larga o filho em um canto, ao relento, se distancia um pouco e comete suicídio bebendo querosene - talvez por já se encontrar com os sentidos abalados, não tenha feito com plena consciência.

Com o ocorrido, a cafetina e dirigente do bordel, Violeta, personagem de Ângela Leal, sente-se na obrigação de ficar com o menino, passando a criá-lo com rejeição e violência. Já adolescente, o garoto foge de “casa” e, em pouco tempo, se mete em confusão ao praticar pequenos delitos, sendo que as coisas começam a se complicar de verdade quando se junta ao grupo de Tainha, personagem de Igor Maximiliano. Ao ser preso, o jovem delata Querô ao

delegado (Giulio Lopes) e inventa que comprou os objetos roubados das mãos dele. Logo, o jovem também é levado a prestar esclarecimentos, depois é encaminhado para o reformatório.

No ambiente hostil da delegacia, os suspeitos passam por interrogatório sob bastante pressão e ameaças de espancamento, caso se recusem a responder as perguntas ou ofereçam algum tipo de resistência aos agentes.

Figura 187. Frame 1 de *Querô* (2006). 16' 34". Atores em primeiro plano: Igor Maximiliano (de blusa vermelha), Giulio Lopes.

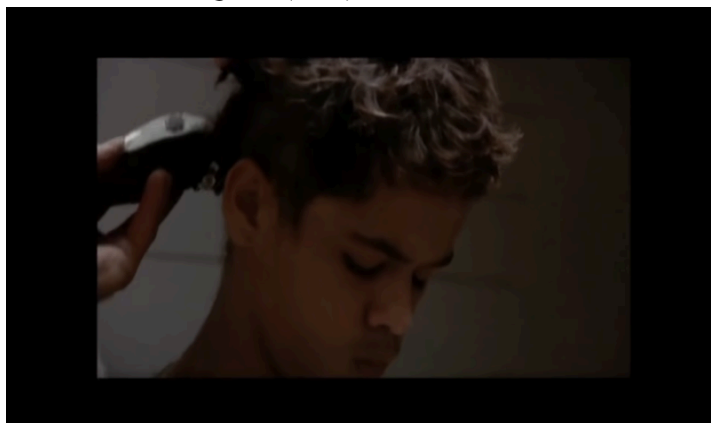


Fonte: **Querô**. Direção de Carlos Cortez. São Paulo: Gullane Filmes, 2007. Cópia consultada: canal Plínio Marcos Oficial (YouTube).

Querô enfrenta diversas situações desagradáveis no reformatório, a convivência com os colegas se torna um desafio, ainda recém-chegado enfrenta o escárnio de alguns deles, não aceitando ser chamado de Querosene, entra em luta corporal com outro garoto, a partir disso é enviado para a solitária.

Os administradores falham na manutenção do local, e no cuidado da integridade física dos internos. Até mesmo o responsável maior do local, o instrutor Edgar, papel de Milhem Cortaz, abusa de sua autoridade. Em uma sequência, o instrutor obriga Querô a engraxar os seus sapatos, motivo de desavença entre eles. Pouco antes da instituição ser inspecionada, os dirigentes confirmam as respostas com os jovens, para que sirvam aos seus interesses, e, assim, fiquem livres de problemas. Essa fase na vida de Querô ocupa grande parte da obra filmica.

Figura 188. Frame 2 de *Querô* (2006). 20' 57". Ator: Maxwell Nascimento.



Fonte: **Querô**. Direção de Carlos Cortez. São Paulo: Gullane Filmes, 2007. Cópia consultada: canal Plínio Marcos Oficial (YouTube).

Figura 189. Frame 3 de *Querô* (2006). 22' 12"



Fonte: **Querô**. Direção de Carlos Cortez. São Paulo: Gullane Filmes, 2007. Cópia consultada: canal Plínio Marcos Oficial (YouTube).

Figura 190. Frame 4 de *Querô* (2006). 26' 44".



Fonte: **Querô**. Direção de Carlos Cortez. São Paulo: Gullane Filmes, 2007. Cópia consultada: canal Plínio Marcos Oficial (YouTube).

Figura 191. Frame 5 de *Querô* (2006). 31' 30''.



Fonte: **Querô**. Direção de Carlos Cortez. São Paulo: Gullane Filmes, 2007. Cópia consultada: canal Plínio Marcos Oficial (YouTube).

Figura 192. Frame 6 de *Querô* (2006). 42' 15''. Ator: Milhem Cortaz.



Fonte: **Querô**. Direção de Carlos Cortez. São Paulo: Gullane Filmes, 2007. Cópia consultada: canal Plínio Marcos Oficial (YouTube).

A história de Querô se cruza com o caminho de vários personagens, os cronotopos (tempo e cenários em que ocorrem a trama) são variáveis e contextualizam as experiências de vida do garoto. Depois de um motim no reformatório, o rapaz fere o diretor, seu Edgar (Milhem Cortaz), com uma arma branca, e foge em seguida.

Transcorrido o período de maior turbulência em sua vida, o jovem parece encontrar um pouco de calma, e vai atrás de um antigo conhecido, o travesti Naná (Eliseu Paranhos); em sequência, faz amizade com Gina (Claudia Juliana), sua vizinha no cortino onde passa a viver, religiosa, convence Querô a conhecer a sua igreja. Chegando lá, o rapaz se impressiona com a sobrinha do pastor, Lica (Alessandra Santos), dedicada a cantar nos cultos. Quando tudo parecia melhorar de fato, também consegue um trabalho, contudo, uma aposta de sinuca perdida para Brandão (Aílton Graça) dá início a uma terrível fase. Além da constante cobrança que passa a receber por conta da dívida de jogo, Querô é perseguido e espancado

pelo policial corrupto Sabará (Eduardo Chagas), que ainda lhe cobra “propinas” para que não seja preso.

A realidade do filme é atravessada por diversas visões e sonhos de Querô, tudo o que recorda, ou brota em sua mente, acerca de sua vida, desde o nascimento, compõe a sua memória de passado, que sempre determinou a concretização de seu presente. Dessa forma, jamais pensou ou planejou um futuro com boas realizações. O único momento em que aparece com leve sorriso no rosto é quando conhece a menina Lica, um raro instante em que se entrega ao momento atual de sua vida.

Figura 193. Frame 7 de *Querô* (2006). 56' 06”.



Fonte: *Querô*. Direção de Carlos Cortez. São Paulo: Gullane Filmes, 2007. Cópia consultada: canal Plínio Marcos Oficial (YouTube).

O cenário é fiel em expressar a miséria dos personagens marginalizados, assim, contribui com o realismo do filme, e fortalece o diálogo estabelecido com a obra de Plínio Marcos. Entretanto, Cortez ponderou que a sua intenção transcendia o drama social, o seu objetivo era explorar a sensibilidade e o universo psicológico dos personagens (Freire, op. cit., p. 42-343).

Querô mantém características semelhantes ao filme de José Joffily, e foi também avaliado pela crítica como um bom filme, principalmente pela atuação do elenco. É possível rastrear na obra problemas sociais, porém o interesse do diretor recaiu em dimensionar a vida do jovem com o que ele tem de humano, como os seus sentimentos. Assim, o tratamento dispensado a algumas sequências recorre a estratégias sutis, mais delicadas, logo, com menos potencial de chocar o espectador, apesar da crueza inerente aos conflitos.

Nos filmes sob análise, são exemplos de situações às quais a câmera mostra o início de agressões, de modo a deixar claro como será a continuação da violência, porém sem mostrá-las, assim, a cena rompe para um novo plano; o episódio da “curra” de Querô no

reformatório, sem qualquer chance de se defender de seus diversos carrascos, assim como ocorreu com o Garoto na prisão, em *Barrela: escola de crimes*, e com Tonho em *Dois perdidos numa noite suja* (2003).

Figura 194. Frame 8 de *Querô* (2006). 58' 45''.

Figura 195. Frame 9 de *Querô* (2006). 58' 52''.



Fonte: **Querô**. Direção de Carlos Cortez. São Paulo: Gullane Filmes, 2007. Cópia consultada: canal Plínio Marcos Oficial (YouTube).

Determinado a dar um basta na perseguição que sofre de Sabará (Eduardo Chagas), Querô mata o policial durante uma troca de tiros premeditada, e também é baleado. Mesmo ferido o rapaz consegue fugir, perambula pelas ruas, e já em estado de agonia, enxerga sua falecida mãe a alguns metros de distância, próxima a outras garotas, e com aparência produzida à procura de “freguês”. A câmera enquadra o rosto do jovem, ao que parece, resignado quanto ao seu destino expressa um leve sorriso, como que, finalmente, amparado pelo cuidado materno de que sempre foi privado:

Diferentemente dos finais de *Nenê Bandalho* ou *Barra Pesada*, em que o bandido e o pivete desaparecem frente ao gigantesco cenário da metrópole paulistana e da favela carioca, são o corpo e o rosto dos personagens que encerram as adaptações *plinianas* realizadas a partir da retomada do cinema brasileiro (Freire, 2011, p. 345).

A maneira como se dá o encaminhamento dos conflitos na trajetória de Querô, evidencia como as suas angústias pessoais, em relação ao seu passado e ao presente, transcendem qualquer dor física. Dessa maneira, a intenção do diretor se confirma em privilegiar no enredo a individualidade do protagonista, em comparação com a dura realidade social e econômica que sempre pautou a sua vida e que ao final, o arrastaria a um inescapável quinhão.

Mas, antes de Querô cumprir com a sua sina, o modo como refrata todos os acontecimentos, o coloca mais uma vez em uma posição de tomada de atitude considerada a mais digna para, em sequência, concluir o desfecho de sua história. Assim, o personagem é tomado por um senso de obrigação de ter de se justificar e de se despedir, pessoalmente, de

quem lhe foi mais importante no mundo, “Lica”, seu único amor, e que somente o chamava por seu verdadeiro nome, com genuíno afeto, “Jerônimo”.

Em mais uma adaptação *pliniana*, a (remota) possibilidade de união do casal apaixonado se esfacela, e se por um lado cada um dos enredos filmados possui peculiaridades em relação ao amor a dois, de outro, guarda a semelhança de se constituir também em um sentimento que tira do eixo alguma das partes, de modo a lhe impor alguma fragilidade ou fraqueza impossível de superar.

Figura 196. Frame 10 de *Querô* (2006). 74' 55”.



Fonte: **Querô**. Direção de Carlos Cortez. São Paulo: Gullane Filmes, 2007. Cópia consultada: canal Plínio Marcos Oficial (YouTube).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Figura 197. Plínio Marcos (segundo à esquerda) e Pagu (terceira à direita).



Fonte: Google Imagens, s.d. Disponível em: www.google.com. Acesso em: 16 de set. 2023.

A investigação que empreendi para compor o arcabouço teórico desta pesquisa, possibilitou-me conhecer em maior profundidade a vida e a obra do dramaturgo Plínio Marcos. Para uma abordagem consciente do tema analisado, foi fundamental uma discussão acerca de traços de sua personalidade; das escolhas estéticas na tessitura de sua obra; de seu engajamento frente a problemas caros à sociedade brasileira, como a desigualdade social, a violência urbana, bem como as reiteradas denúncias das atrocidades do regime militar, tal qual as práticas repressivas da censura federal aos “insurgentes”.

O grande sucesso de crítica e público que Plínio alcançou na segunda metade de 1960 ocorreu a partir da encenação, em sequência, de suas peças; *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*, consideradas obras-primas do teatro brasileiro moderno, sagraram-se como importantes marcos em nossa cultura, imbuídos de intenso impulso renovador. O sucesso das montagens proporcionou expressiva visibilidade ao dramaturgo “marginal”. Assim, a fama com o grande público atraiu o interesse de cineastas em adaptar obras do autor para o cinema. Esses acontecimentos se situam em um período histórico de grande efervescência na cultura nacional, de manifestações em favor de novos comportamentos e ideias que já vinham se esquadriando desde os anos de 1950.

Nesse contexto, manifestações culturais, políticas e sociais se intensificaram no país a partir da ascensão dos militares ao poder em abril de 1964. Entretanto, a instauração do AI-5 aumentou o clima de tensão, as sanções se tornaram mais rígidas, assim como as práticas de vigilâncias e violentas punições aos opositores, como a prisão, o exílio forçado e a tortura.

Para o cumprimento do objetivo central, o estudo das adaptações de textos do Plínio para o cinema, também se amparou no repertório conceitual do filósofo russo Mikhail Bakhtin. As teorias estudadas me proporcionaram um olhar mais qualificado no trato dessas obras, pois assim pude apreciá-las como artefatos culturais que são, e refletir acerca de seu processo de realização, tendo em vista o emprego de recursos da linguagem cinematográfica em cada produção. Ao perfazer tal itinerário, senti-me segura em lidar tanto com os significados notados na superfície de cada quadro, quanto com as camadas de sentidos menos perceptíveis ou apenas sugeridas, tudo isso em diálogo com o espectador e, portanto, com essa pesquisadora. Esses fatores foram essenciais na percepção de vieses, tal qual implicações contidas nas obras filmicas, o que demandou perceber quais seus (prováveis) objetivos e (supostas) interpelações lançadas ao público.

Conforme discutido, o emprego das teses de Bakhtin ocorre há várias décadas no vasto campo das ciências humanas. No domínio do cinema, tem se mostrado um caminho viável para compreendê-lo não apenas como entretenimento de massa, mas com um alcance muito

mais amplo. Além de ostentar propriedade artística, o filme também é um veículo de informação, dado que difunde discursos formados por enunciados com vozes ideológicas diversas. Dessa forma, carrega em si o potencial de mexer com as emoções do público, com sua aptidão imaginativa, e de interferir no eixo das ideias, opiniões, ideologias e convicções.

Em relação à análise das obras cinematográficas, as teses de Bakhtin foram fundamentais para a sistematização de minhas percepções, tendo por guia os discursos verbais e não-verbais. Realizar tal investida pelas lentes do estudioso, promoveu a abertura de horizontes na *leitura* dos filmes, uma metodologia que, aplicada ao estudo de qualquer bem cultural, tende a se revelar complexa por se desdobrar em distintas camadas.

A imagem de abertura do tópico contextualiza o árduo caminho que Plínio trilhou rumo à consolidação de sua carreira artística, até se tornar um destacado dramaturgo. Assim, a “metamorfose” do ex-palhaço de circo, trabalhador de muitos ofícios, vários deles braçais, de pouca escolaridade, em um dramaturgo de sucesso, adveio de dedicação e esforço em aprimorar seu conhecimento artístico, tanto é assim que se tornou discípulo de Pagu, passando a frequentar seu grupo de estudos por algum tempo. Além de que, com a aquisição de certa experiência, Plínio reconheceu como melhor opção para sua carreira assumir as suas origens, os seus ideários e as suas posições políticas e, ao incorporar tal postura, passou a seguir a própria intuição no amadurecimento de seu processo criativo, o que significava jamais copiar *ipsis litteris* o que já existia.

Plínio incorporou em suas falas os tratamentos que a mídia lhe dispensava com frequência, como autor “analfabeto”, “maldito” e “marginal”, num momento em que a cultura brasileira defendia a diversidade das manifestações dos indivíduos, nos turbulentos anos de 1960. Havia um clamor liderado por diversos segmentos da sociedade; intelectuais, artistas, estudantes, trabalhadores da cultura, cidadãos anônimos que se engajaram nas reivindicações por liberdade de opinião no Estado brasileiro – “unidos numa só voz” sob o lema: “é proibido proibir” –, que obviamente implicava a manutenção dos direitos fundamentais de todos.

A obra de Plínio Marcos suscita interesse constante nos (jovens) diretores de teatro, assim, a sua atualidade se sobressai. O dramaturgo tratou, antes de tudo, da existência do ser humano, e sua grande fonte de inspiração, como haveria de ser, foi a sociedade de seu tempo. A maneira como Plínio a esquadrinhou referenda muito de sua “bagagem” de vida, numa interconexão de notável sensibilidade e talento lapidado ao longo de anos.

O final dos anos de 1960 marcou o cume da carreira do autor santista, visto que tornou-se conhecido do grande público, obtendo forte projeção no teatro, a partir disso, também se converteu num dos alvos prediletos dos censores, vindo a ser um dos artistas mais

censurado e proibido de seu tempo, com diversos vetos parciais e totais a sua obra. Nesse cenário de grandes riscos, Plínio recebeu solidariedade e ajuda de amigos para que pudesse sobreviver, foi dessa maneira que escapou de ser mais uma vítima fatal somada a tantas outras desaparecidas durante a ditadura. Quando chegou a ser preso, houve intensa mobilização dos companheiros mais próximos para que voltasse a desfrutar da liberdade com alguma segurança. Foi assim, numa tentativa de manter seu nome e imagem em evidência pública por um tempo que, a convite, encarnou o mecânico Vitório, personagem coadjuvante de grande sucesso na telenovela Beto Rockfeller.

Rafael Freire (2006) pondera que tomamos conhecimento da opinião de Plínio acerca das adaptações de seus textos para o cinema por meio de algumas entrevistas concedidas, além dos relatos de outras pessoas. O autor jamais exigiu dos cineastas fidelidade aos seus discursos, apesar de opinar sobre o processo de feitura de um ou outro filme, tinha noção da liberdade que o diretor possui na recriação da obra fonte. A respeito de *Navalha na carne* (1970) acompanhou a opinião corrente na mídia, de que o filme era “um verdadeiro milagre”, “excelente”. Já para *Dois perdidos numa noite suja* (1971) fez o registro de que; “o diretor deveria ter se livrado mais da parte dialogada e feito mais cinema do que teatro”, conquanto o “respeito excessivo” o tenha agradado.

O dramaturgo sempre demonstrou predileção pelo filme *Nenê Bandalho* (1971), por seu pungente caráter inventivo e de denúncia das mazelas sociais, como a corrupção e assassinatos praticados por policiais. Filmado com baixo orçamento, sem qualquer verba pública, o cineasta Emílio Fontana amargou a interdição da obra, Plínio se solidarizou com tamanha injustiça, pois também se tratava de um amigo (Freire, op. cit., p. 371-390).

A abordagem com cada obra fílmica teve por eixo: a apresentação dos enredos; observações relativas aos discursos falados e imagéticos (com suas diversas vozes sociais), com atenção às similitudes e diferenças em relação ao texto base (sempre que possível); apontamentos de diálogos propostos nos filmes com a história de nossa cultura, como o tropicalismo, a Bossa Nova, e com o cinema nacional. Empreendi discussões relativas tanto à busca pelo real na representação da sociedade brasileira, à época das realizações dos longas-metragens, quanto ao caráter de denúncia da realidade social do país, como a escalada do tráfico de drogas e a atuação de grupos de extermínio formados por policiais, em representação ao verídico “Esquadrão da morte”. Essas pautas foram pensadas na perspectiva da linguagem cinematográfica observada em cada produção, como técnicas de filmagem, canções, montagens, cores, cenários, objetos de cena, maquiagem, figurinos e ângulos das

imagens. Foram apresentadas e contrapostas, ainda, opiniões de diferentes críticos acerca da qualidade e da recepção dos longas-metragens.

Com a “retomada do cinema brasileiro”, a primeira peça de Plínio, *Barrela* (1958), foi adaptada para as telas de cinema, em 1990, e por conta da crise política, como o fechamento da Embrafilme, obteve divulgação só em 1994 em formato DVD. A trama manteve-se fiel ao texto do dramaturgo, com sutis alterações para as filmagens. Assim, o caráter de denúncia da precária realidade social do país dá o tom na produção, enquanto a microssociedade representada é a de presidiários que dividem uma mesma cela, vítimas e autores das atrocidades que acontecem nesse espaço.

Em sequência, foi lançado *Navalha na carne* (1997), *Dois perdidos numa noite suja* (2003) e *Querô* (2006). A trinca de cineastas recriou os textos dramaturgicos de Plínio contextualizando-os a seus novos marcos temporais e, em vez do caráter de denúncia social, disseram prevalecer a abordagem de aspectos humanos e psicológicos dos personagens, seres que padecem por conta da ausência ou da falta de uma família. Por efeito da ameaça constante do “fantasma” da solidão, haja vista seus “amores trágicos”; experimentam, ainda, imensa desilusão e ressentimento por conta dos maus tratos e do abandono sofridos. A *Nenê Bandalho e Querô*, encurralados em um “beco sem saída” da existência, que se estreita cada vez mais desde o início da teia de conflitos, restaram-lhes a morte como destino inevitável às suas vidas em perene desequilíbrio.

À guisa de conclusão, reitero que esta pesquisa é uma contribuição ao conjunto de trabalhos dedicados à vida e à obra de Plínio Marcos – que, inclusive, antes desta tese confirmaram sua difícil e exitosa carreira –, como também é uma homenagem desta pesquisadora à memória do habitante das “quebradas do mundaréu”, um “filho” do mundo circense, que anunciou como a grande paixão de sua vida “ser um saltimbanco”.

Recupero minha exposição ao início do trabalho, em que trato da ausência de autores do estilo de Plínio em minha formação acadêmica. A rigor, os autores tidos como “marginais”, não costumam compor o cânone da literatura na grade curricular da graduação em Letras. Sendo assim, desejo que esta pesquisa contribua para que o nome e a obra de Plínio se tornem cada vez mais objeto de estudo e debate em nossa sociedade, em especial no âmbito universitário e, certamente, no curso acadêmico de Letras.

No Brasil contemporâneo, há várias personalidades que se destacam em nossa sociedade, em virtude de seus trabalhos e lutas no combate às desigualdades, preconceitos e mazelas sociais, como também por sua resistência na oposição ao cerceamento da liberdade de expressão e à censura a manifestações artísticas no país. É como se tal grupo também

fizesse o papel de “repórter de um tempo (que continua) mal”, assim como se autodenominou Plínio Marcos.

No campo do cinema, o ator baiano Wagner Moura estreou como cineasta ao realizar o longa-metragem *Marighella* (2019), cujo enredo retrata a vida do político, escritor (poeta) e guerrilheiro brasileiro Carlos Marighella, conhecido por ser uma figura histórica de liderança na luta armada contra a ditadura militar no país, executado em confronto com militares em 1969. O filme sofreu um embargo por conta de problemas burocráticos com a Agência Nacional do Cinema (Ancine), pois verbas que já haviam sido utilizadas na realização da obra, segundo o órgão, constavam como não-liberadas. Para a equipe responsável pela obra, trata-se de uma manobra de censura camuflada, pois o governo federal à época, liderado pelo presidente da República Jair Messias Bolsonaro (1999-2022), expressava abertamente posições políticas e ideológicas discordantes das temáticas tratadas. O grupo ainda apontava a determinação de medidas oficiais que promoviam o desmonte da Ancine, com o claro propósito de impedir a prosperidade da cultura nacional. A solução do inusitado óbice ocorreu só depois de dois anos, com o lançamento da obra filmica nos cinemas do país em 2021.

Destaco ademais, o médico, escritor e cientista Antônio Dráuzio Varella, atuante em campanhas públicas na conscientização e prevenção de doenças, a exemplo das infectocontagiosas. O profissional empreendeu virtuosas ações voluntárias voltadas à saúde e bem-estar da população carcerária. Plínio Marcos e Varella firmaram parcerias no combate à proliferação do vírus da AIDS (síndrome da imunodeficiência adquirida), um dos resultados foi a exibição do texto *pliniano Ei, amizade!*, em formato de vídeo, na Casa de Detenção em São Paulo, popularmente conhecida como Carandiru. Nesse mesmo local, o médico prestou serviço voluntário, transcorridos dez anos escreveu o livro *Estação Carandiru* (1999)⁸⁷, no qual registra suas memórias e impressões acerca do funcionamento precário do sistema prisional brasileiro, os dramas sociais e morais vividos pelos detentos, e a violência como prática cotidiana, nesse que foi o maior presídio da América Latina, demolido em 2002. O sucesso de vendas da obra rendeu uma adaptação ao cinema, assim, o filme *Estação Carandiru*⁸⁸, de notório cunho realista, teve cenas rodadas no interior do presídio e inseriu detentos condenados ao elenco profissional. Sob direção de Hector Babenco, a obra foi lançada no circuito nacional em 2003.

⁸⁷ VARELLA, Drauzio. **Estação Carandiru**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

⁸⁸ CARANDIRU. Direção de Hector Babenco. HB Filmes, 2003. Cópia utilizada: DVD, distribuição Globo Filmes.

São exemplos de destaque em nossa cultura, duas expressivas mulheres, dentre outras que poderiam ser lembradas: Maria da Conceição Evaristo de Brito, nascida em uma favela de Minas Gerais, na capital Belo Horizonte, tornou-se influente escritora na abordagem de temas sociais, raciais e de gênero. Seu discurso de intelectual e ativista se constrói como patrimônio nacional na valorização da cultura afro-brasileira. Já a escritora e filósofa Djamila Ribeiro segue uma linha semelhante enquanto ativista pela preservação da vida e direitos das mulheres, assim como da população negra, e no combate à desigualdade social no país, suas atuações se estendem com vigor ao universo digital.

No campo da música, não poderia deixar de lembrar os nomes dos rappers Emicida (Leandro Roque de Oliveira) e Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira). As letras de suas músicas transmitem mensagens contundentes relativas à nossa política; às injustiças sociais; à escalada da violência nas cidades brasileiras, inclusive praticada pelo Estado por meio de sua força policial, a qual acumula altos índices de letalidade. Dessa maneira, suas “vozes” refratam as dificuldades de muitos cidadãos em garantir a sua sobrevivência, seja em liberdade ou em algum cárcere institucional. Ambas personalidades atuam em projetos sociais com assistência a comunidades carentes, visando promover melhorias às vidas de suas populações. Um ponto sensível de atenção reside no esforço em facilitar perspectivas de um futuro com mais oportunidades a diversas crianças e jovens.

Por fim, utilizo as palavras finais para exaltar a existência das figuras atuantes em nossa cultura, mencionadas no decorrer do texto, e daquelas que não se encontram mais entre nós. As suas produções, de um modo ou de outro, divertiam, incomodavam, repreendiam, reconfortavam o público, e, em muitos casos, foram fundamentais aos protestos e conquistas em prol de uma sociedade democrática, assim sendo, devo sublinhar o nome de Plínio Marcos. A voz determinada do dramaturgo “saltimbanco” faz imensa falta em nossa sociedade cotidiana, embora exista o alento dos registros de seu imensurável legado, no qual, conforme vimos, transbordam em sua obra a (dura) condição da existência do ser humano. Na trajetória que cumpriu, ainda que batalhas foram perdidas, e feridas ficaram expostas, como sucedeu no auge do regime militar, seus atos, calcados na persistência, fizeram a diferença na conquista de significativas vitórias no domínio das artes, sem abdicar de seus valores e códigos de vida. E como a sua obra permanece, com frequência é ressignificada, transposta para distintas linguagens, e apresentada ao público em diferentes épocas e lugares.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Roberto. O cinema: outra forma de “ver” a história. **Revista Iberoamericana de Educación/ Educação**, v. 38, n. 7, p. 1-11, 2006a. Disponível em: <https://rieoei.org/RIE/article/view/2603>. Acesso em: 14 set. 2019.

_____. O cinema: outra forma de "ver" a história. **Revista Iberoamericana de Educación**, v. 38, n. 7, p. 1-11, 25 de maio de 2006b.

_____; LAGE, Micheline Madureira. História & cinema: performances e diálogos audiovisuais. **Karpa 6**, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/7842876/Abdala_Jr_Roberto_e_Micheline_Madureira_Lage_Hist%C3%B3ria_and_cinema_performances_e_di%C3%A1logos_audiovisuais. Acesso em: 18 out. 2019.

_____. Filmes, Bakhtin e as Performances Culturais. *In*: SANTOS, Nádya Maria Weber; CAMARGO, Robson Corrêa de (Orgs.). **Performances Culturais: Memórias e Sensibilidades**. Porto Alegre: Editora Fi, 2019. p. 34-59. Disponível em: <https://www.editorafi.org/741performances>. Acesso em: 10 jan. 2020.

Academia Internacional de cinema. **Nouvelle Vague**. 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/nouvelle-vague/>. Acesso em: 27 set. 2021

ÁDAMS, Marcelo. Eisenstein: do teatro ao cinema, a busca pela teatralidade. **In**: *Cena em Movimento*, n. 4, 2014. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/53743/33944>. Acesso em: 23 de fev. 2020.

ALBEE, Edward. **A história do jardim zoológico**. Tradução de Luiz Carlos Maciel. [s.d.]. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/180287541/Albee-Edward-A-historia-do-jardim-zoologico>. Acesso em: 2 mar. 2022.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Juan Radrigán e Plínio Marcos: contextos e textos dramáticos/ espetaculares. **Em Tese**, v. 9, p. 209-217, 2004. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3663/3631>. Acesso em: 22 de fev. 2020.

ALMANAQUE. Invadido e depredado o Teatro Galpão. **Folha on-line**, São Paulo, 19 jul. 1968. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_19jul00.shtml. Acesso em: 31 jul. 2021.

ALMEIDA, Camila Barra de. O Espaço do ator no cinema: Um olhar sobre ensaio e preparação dos atores em filmes de realização da UFF. **Rascunho**, v. 9, n. 16, 2017. Disponível em: <http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/148/112>. Acesso em: 22 fev. 2020.

ALMEIDA, Marco Antônio de. O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social. **Caderno de Ciências Humanas – Especiaria**, v. 10, n. 17, jan./jun., 2007, p. 137-173.

ALMEIDA, Milton José. **Cinema, arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.

ALMEIDA, Nizael Flores. A estreia de Plínio Marcos sob o signo de Pagu. **Sibila – Revista de Poesia e Crítica Literária**, 17 de mai. de 2014. Disponível em: <https://sibila.com.br/cultura/a-estreia-de-plinio-marcos-sob-o-signo-de-pagu/10705>. Acesso em: 20 dez. 2019.

ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 1989.

AQUINO, Carlos de. **A tela manchada de sangue**: Um estudo das representações do bandido urbano no cinema brasileiro. 2002. Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. 2002. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=3287@1>. Acesso em: 05 jan. 2020.

ARANTES, Silvana. **Folha de São Paulo**. 04 abr. 2003. Plínio Marcos vai ao cinema com novo final. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0404200328.htm>. Acesso em: 14 ago. 2021.

_____. Filme baseado em Plínio Marcos levanta Brasília. **Folha de São Paulo**. 25 nov. 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2511200618.htm>. Acesso em: 14 ago. 2021.

ARAÚJO, Gessé Almeida. **Plínio Marcos e a poética da rebeldia**: a insubmissão contra a censura no teatro brasileiro. 2017. 312 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/21773>. Acesso em: 25 de fev. 2020.

_____. Plínio Marcos e o teatro brasileiro: Da semente latente à consagração como autor. *In*: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, 2011, São Paulo. **Anais do XXVI Simpósio Nacional da ANPUH**: Associação Nacional de História. São Paulo: USP, 2011. p. 1-17. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/site/anaiscomplementares#G>. Acesso em: 15 jan. 2020.

ARAÚJO, Inácio. **Cinema: o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995. (Coleção: História em Aberto).

ARAÚJO, Maria Paula. A luta democrática contra o regime militar (1974-1985): estratégias de luta e resistência contra a ditadura. *In*: Seminário 40 anos do Golpe de 1964: ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ; UFF; FGV, 2004, p. 243-251.

ARAÚJO, Inácio. **‘Barrela’ adapta Plínio Marcos com correção**. São Paulo, 12 ago. de 1994. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/8/12/ilustrada/17.html>. Acesso em: 20 ago. 2021.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Tradução de: Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1995.

_____. **A Imagem**. 6. ed. Campinas: Papyrus, 2001.

_____; MARIE, Michel. 3. Ed. **A análise do filme**. Tradução de Marcelo Felix. Rio de Janeiro: Texto e Grafia. 2004.

_____. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de: Eloisa Araújo Ribeiro. 5. ed. São Paulo: Papyrus, 2012.

AUTRAN, Artur. A Questão da indústria cinematográfica brasileira na primeira metade do século. **Revista Mnemocine: Memória e Imagem**. 20 jul. 2008. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/arturBras.htm>. Acesso em: 20 nov. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1988.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1929] 2008.

_____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. **In:** _____. Questões de literatura e de estética (A teoria do romance). Tradução de Aurora Fornoni Bernardini; et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010a [1988], p. 13-70.

_____. O discurso no romance. **In:** _____. Questões de literatura e de estética (A teoria do romance). Tradução de Aurora Fornoni Bernardini; et al. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010b [1988] p. 71-163.

_____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010c [1965].

_____. **Estética da criação verbal.** Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011 [1963].

_____; VOLOCHÍNOV, Valentin. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2011b.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem.** Tradução de Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2014 [1929].

_____. **Os gêneros do discurso.** Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019 [2016].

_____. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas.** São Paulo: Editora 34, [1929] 2017.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável.** Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 3. ed. São Carlos: Pedro e João Editores, 2020.

BARÓN, Francho. A arte que resistiu à mácula da ditadura. 25 fev. 2014. **El País** (Cultura) Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2014/02/25/cultura/1393287113_872843.html. Acesso: 20 de fev. 2020.

BARROS, Carlos Juliano. Repórter de um tempo mau. **Repórter Brasil**, nov. 2004. Disponível em: <https://reporterbrasil.org.br/2004/11/reporter-de-um-tempo-mau/>. Acesso em: 9 ago. 2021.

BARROS, Juliano. A Boca do Lixo ainda respira. **Repórter Brasil**, jun. 2004. Disponível em: <https://reporterbrasil.org.br/2004/06/a-boca-do-lixo-ainda-respira/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Tradução de Flávio Rangel. São Paulo: Editora Abril, 1976. Coleção Teatro Vivo.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, [1980] 2006.

_____. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. Cinema Marginal? **In**: PUPPO, Eugênio (org.). Cinema Marginal brasileiro: filmes produzidos nos anos 1960 e 1970. Stilgraf. Heco produções, 2012, p. 12-17.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005a.

_____. **Bakhtin**, Dialogismo e construção do sentido. 2. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2005b.

_____. **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2012.

BRANCO, Lucio Allemand. **Uma trágica alegoria da resistência: O abajur lilás, de Plínio Marcos**. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, v. 1, n. 2, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17164>. Acesso em: 19 fev. 2020.

BUTIERI, Kathrine. **As aforizações em Jesus homem, de Plínio Marcos**. 2018. 126 f. Dissertação de Mestrado em Língua Portuguesa - Programa de Estudos Pós-Graduado em Língua Portuguesa da Universidade Católica de São Paulo. 2018. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/bitstream/handle/21376/2/Kathrine%20Butieri.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2020.

CACCIAGLIA, Mario; MAGALDI, Sábado; DE QUEIROZ, Carla. **Pequena história do teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil**. Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CALLARI, Alexandre. **Desvendando Nelson Rodrigues: vida e obra no cinema e televisão**. São Paulo: Évora, 2012.

CAMARGO JUNIOR, Ivo di et al. **Mikhail Bakhtin na linguagem cinematográfica**. São Paulo: Mentis Abertas, 2020.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Performances Culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Revista Karpa**, Califórnia, EUA, CaliforniaStateUniversity, 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/6332594/Revista_Karpa_2013_Milton_Singer_and_Cultural_Performances_an_interdisciplinary_concept_and_a_methodological_approach_Milton_Singer_e_as_Performances_Culturais_Um_conceito_interdisciplinar_e_uma_metodologia_de_an%C3%A1lise. Acesso em: 18 abr. 2018.

_____. Per-formance e Performance Art: superando as velhas tra(d)ições. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 7, n. 1, jan/jun 2016, p. 11-27.

_____. As mobilizações de 1977 e a greve dos artistas. Memórias da luta pela anistia e pelas liberdades democráticas no Brasil. Jun 2017, **Conference: III Seminário do PIBID de história**. Tema: Verdades e Memória - Testemunhos e reescrita. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/318052493_As_mobilizacoes_de_1977_e_a_greve_dos_artistas_Memorias_da_luta_pela_anistia_e_pelas_liberdades_democraticas_no_Brasil. Acesso em: 22 mar. 2023.

CÂNDIDO, Isamabéli Barbosa. **Do romanesco à cena: transbordamentos infinitos em Querô, uma reportagem maldita de Plínio Marcos**. 2018. 189 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal. 2018. Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/25878/1/Romanescoscenatransbordamentos_C%ca2ndido_2018.pdf. Acesso em: 25 de fev. 2020.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos. **História e cinema**. Org.: Elias Saliba. São Paulo: Alameda, 2007.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução Thais Flores, Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, (Humanitas).

CASTRO, G. Os apontamentos de Bakhtin: uma profusão temática. **In: FARACO, C. A., TEZZA, C., CASTRO, G. (Orgs.)**. Diálogos com Bakhtin. [1996] Curitiba: Editora da UFPR, 2001, p. 93-112.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). **Minorias silenciadas: a História da censura no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2002.

CARVALHO, Julia. **Amordaçados: uma história da censura e de seus personagens**. São Paulo: Manole, 2013.

_____. **Manifestações Ideológicas do autoritarismo brasileiro**. Org.: André Rocha. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.

CATARSE, site. *Barrela* inaugura a coleção Plínio em quadrinhos. Disponível em: <https://www.catarse.me/barrela>. Acesso em: 14 mar. 2022.

CAVALCANTI, Bruno. Após experimento *online*, Sérgio Mamberti arquiteta montagem de peça de Plínio Marcos pós-pandemia. **Observatório do Teatro, on-line**, mar. 2020. Disponível em: <https://observatoriodoteatro.uol.com.br/noticias/>. Acesso em: 9 ago. 2021.

_____. Quase 55 anos após estreia, clássico de Plínio Marcos chega ao universo *on-line*. **Observatório do Teatro, on-line**, mar. 2021. Disponível em: <https://observatoriodoteatro.uol.com.br/agenda/quase-55-anos-apos-estreia-classico-de-plinio-marcos-chega-ao-universo-online>. Acesso em: 9 ago. 2021.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: Criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COMPANHIA Cinematográfica Vera Cruz. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao272447/companhia-cinematografica-vera-cruz>. Acesso em: 9 mar 2022.

CONTIERO, Lucinéia. **Plínio Marcos: Uma biografia**. São Paulo. 2007. 405 p. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/103669>. Acesso em: 02 jan 2020.

CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

CONY, Carlos Heitor. Plínio e Nelson. **Folha de São Paulo**. Opinião. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2211199906.htm>. Acesso em: 15 jan 2021.

COSTA, Marcos Rogério Martins. **A semiótica e o círculo de Bakhtin: a polifonia em Dostoiévski**. Paco Editorial, 2018.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Censura em cena: teatro e censura no Brasil**, Arquivo Miroel Silveira. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2008.

OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. **Aspectos do teatro brasileiro**. São Paulo: Juruá Ed., 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: 2012.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa: experiências de tradução**. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2007.

_____. **Os Limites da Interpretação**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, (1990) 2010.

Entrevista de Plínio Marcos ao Programa **Roda Viva** pela TV Cultura, em: 15.02.1988. Disponível em: www.rodaviva.fapesp.br/materia/2/entrevistados/plinio_marcos_1988.htm. Acesso em: 14 de ago. de 2019.

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES. **A Censura em Cena – O Arquivo Miroel Silveira**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, USP. Desenvolvida pela Profa. Dra. Maria Cristina C. Costa. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/censuraemcena>.

ESTEVES, Juan. **Plínio Marcos**. 31 out. 1993. Sítio UOL (Almanaque – Autores). Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/plinio_marcos.htm. Acesso em: 26 de fev. 2020.

FAORO, Raimundo. **Os donos do poder**. Porto Alegre: Globo, 1973.

_____. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, p. 29-60, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a03v2447.pdf>. Acesso em: 23 de fev. 2020.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FARIAS, Daniela Santos de. **Convergência de linguagens nas artes visuais**: cinema, vídeo, teatro e internet. 2013. 210 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista, Júlio de Mesquita Filho – UNESP, São Paulo. 2013. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86844>. Acesso em: 22 de fev. 2020.

FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália**: alegoria, alegria. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2015.

FERRARI, Márcio. Uma revolução na telenovela. **Digitalização dos arquivos da TV Tupi permite reavaliar a importância de Beto Rockefeller**. Edição 219, mai. 2014. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/uma-revolucao-na-telenovela/>. Acesso em: 05 ago. 2021.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O tempo da ditadura**: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. v. 4 Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**, v. 9, n. 20, p. 5-74, 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3381/338151136002.pdf>. Acesso em: 23 de fev. 2020.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008.

FISCHER, Rodrigo Desider. **Uma poética entre o cinema e o teatro**: reflexões sobre a presença e a atuação cênica na obra de John Cassavetes. 2015. 202 f. Tese (Doutorado em Arte) - Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, Brasília, DF. 2015. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/18791>. Acesso em: 22 de fev. 2020.

FLORENZANO, Giulia Catarina. **Lima Barreto, Drummond e Plínio Marcos**: crônicas, futebol e identidade nacional. 2019. 164 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2019. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/22557/2/Giulia%20Catarina%20Florenzano.pdf>. Acesso em: 22 de fev. 2020.

FOGAÇA, Zaqueu. **Jornal Pedaco da Vila**. Entrevista, ed. 142, 17 set. de 2014. Disponível em: <http://pedacodavila1.hospedagemdesites.ws/materia/?matID=1836>. Acesso em: 18 de jun. 2022.

FRANÇA, André Ramos. **Das teorias do cinema à análise filmica**. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002. 157 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2002.

Disponível em: <http://www.andrefranca.com/andre/dissertacao.pdf>. Acesso em: 22 de fev. 2020.

FREIRE, Rafael de Luna. **Atalhos e Quebradas**: Plínio Marcos e o cinema brasileiro. 2006. 432 f. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação – Programa de Pós-Graduação em Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. 2006.

_____. Esqueceram de alguém nos quarenta anos de 1968: Plínio Marcos no teatro e no cinema, ontem e hoje. **Baleia na Rede** – Estudos em Arte e Sociedade, v. 1, n. 6, 2009.

Disponível em:

<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/1463>. Acesso em: 05 de ago. 2019.

_____. **Navalha na tela**: Plínio Marcos e o cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2008.

FREIRE, Roberto. **Sou o analfabeto mais premiado do país**. [São Paulo: s.n.], [1970].

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. Seleção e tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2010, p. 1-68.

GALUCHO, Isabel. **E-Dicionário de Termos Literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/burlesco>. Acesso em: 30 de jun. 2022.

GALVÃO, Maria Rita. **Cinema brasileiro: o período silencioso**. In: O Brasil republicano. São Paulo: Difel, 1984.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2017 [1963].

GERALDI, João Wanderley; FICHTNER, Bernd; BENITES, Maria. **Transgressões convergentes: Vigotski, Bakhtin, Bateson**. Campinas: Mercado das Letras, 2006.

GIRON, Luís Antônio. **O maldito canonizado**. Revista Isto É. 07 set. 2017. Disponível em: 2017. <https://istoe.com.br/o-maldito-canonizado/>. Acesso em 30 de jan. 2021.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução de Maria Célia. Petrópolis: Vozes, 2002 [1959].

GOMES, André Luís. Traição respeitosa: o teatro de Plínio Marcos no cinema. **Revista Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC)**, v. 10, n. 13, 2008. Disponível em: revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/210/213. Acesso em: 27 de dez. 2019.

GOMES, André. **Biografia de Nelson Rodrigues: dramaturgo nascido no Recife e criado no Rio de Janeiro, deixou legado de 17 peças, além de romances, contos e crônicas**. 15 out. 2012. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/nelson-rodrigues/biografia-de-nelson-rodrigues/>. Acesso em: 14 jul 2021.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema Trajetória no Subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura e participação nos anos 60**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense S.A., 1990.

GUARNIERI, Gianfrancesco. **O melhor teatro**: Gianfrancesco Guarnieri. Seleção: Décio de Almeida Prado. 2. ed. São Paulo: Global, 2001, p. 191-279. Coleção “O melhor teatro”.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto Gomes de; LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GULLAR, Ferreira. Cultura posta em questão. In: **Arte em Revista**, v. 2, n. 3, março 1980, p. 83-87. Disponível em: <http://forumeja.org.br/df/sites/forumeja.org.br/df/files/fgullar.pdf>. Acesso em 23 jun. 2022.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. São Paulo: DP&A, 2006.

IONESCO, Eugène. **A cantora careca**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papyrus, 1993.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema: Macunaíma, do modernismo na literatura ao cinema novo**; tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: TA Queiroz, 1982.

_____. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac - Instituto Itaú Cultural, 2003.

JORGE FILHO, José Ismar Petrola. Circularidade cultural e censura: construção de uma metodologia interdisciplinar para o estudo das relações entre teatro, jornalismo e censura. In: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2015, Rio de Janeiro. Anais do Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3971-1.pdf>. Acesso em: 23 de fev. 2020.

JÚNIOR, Ivo Di Camargo. **A memória de futuro em tela**: diálogos entre o cinema e Bakhtin. São Paulo: Mentis Abertas, 2020a. Coleção: O Círculo de Bakhtin em diálogo.

_____. **Mikhail Bakhtin na linguagem cinematográfica**. São Paulo: Mentis Abertas, 2020b. Coleção: O Círculo de Bakhtin em diálogo.

JUNIOR, Jose Maria Lopes. **A rubrica como literatura de cena: semiologia da didascália em Querô (Uma Reportagem Maldita), de Plínio Marcos e El Coordenador, de Benjamin Galemiri.** 2007. 136 f. Dissertação de Mestrado em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2007. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-6ZFGQ6/1/microsoft_word___mestrado___a_entrega_final.pdf. Acesso em 25 fev. 2020.

JR. MACHADO, Rubens. 12 Passos e descompassos à margem. **In:** PUPPO, Eugênio (org.). Cinema Marginal brasileiro: filmes produzidos nos anos 1960 e 1970. Stilgraf. Heco produções, 2012, p. 18-22.

KHÉDE, Sonia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: Dois Momentos da Censura Teatral no Brasil.** Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEPPOS, Denise Aparecida de Paulo Ribeiro. **Quando a “navalha é afiada”, o povo não entra em cena: uma análise dos discursos proibidos no teatro de Plínio Marcos, na censura oficial e na imprensa.** 2017. 218 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Programa de Pós - Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos, São Carlos. 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/9167/TeseDAPRL.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. Acesso em: 22 de fev. 2020.

LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro. Mauad X, 2012.

LIMA, Rainério dos Santos. **Inútil pranto para anjos caídos: mimesis e representação social no teatro de Plínio Marcos.** 2008. 244 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2008. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_Rainerio.pdf. Acesso em: 18 jan. 2020.

MAGALDI, Sábato. Navalha na carne e apenas um espetáculo, mas como dói. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 set. 1967.

_____. **Moderna dramaturgia brasileira.** São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Iniciação ao teatro.** 7. ed. São Paulo: Ática, 2003a.

_____. **Depois do Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2003b.

Plínio Marcos: escrevo para incomodar. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 mar. 1968. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19mar1968.htm. Acesso em: 10 ago. 2021.

MARCOS, Plínio. **Figurinha difícil**: pornografando e subvertendo. São Paulo: Editora Senac, 1996.

_____. Plínio. O maldito divino. **Caros Amigos**, São Paulo, n. 6, 1997, p. 36-41. Entrevista concedida aos redatores da revista.

_____. Espiando a violência das grandes cidades. In: CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos**: a crônica dos que não têm voz. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

_____. **Melhor Teatro – Plínio Marcos**. Seleção e prefácio: Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003. [Coleção Melhor teatro].

_____. **Histórias das quebradas do mundaréu**. São Paulo: Mirian Paglia Editora de Cultura, 2004.

_____. **Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos**. São Paulo: E-Liber, 2020.

_____. Sítio Oficial. Disponível em: <https://www.pliniomarcos.com/index2.htm>. Acesso em: 15 jan. 2020.

MATTOSO, Glauco. O que é poesia marginal. São Paulo, Brasiliense, 1981, p. 7-8. **In**: MAIA; CONTRERAS; PINHEIRO. *A crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 10.

MEDEIROS, João Bosco. Procedimentos de pesquisa. **In**: _____. *Redação Científica: prática de fichamentos, resumos, resenhas*. 13. ed. São Paulo: Atlas, 2021 [2019], p.31-73.

MEMÓRIAS da ditadura. Antonio Callado. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/escritores/antonio-callado/>. Acesso em: 10 mar. 2022.

MENDES, Oswaldo. **Bendito maldito**: Uma Biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 15-28.

MICHALSKI, Yan. **O palco amordaçado** – 15 anos de censura teatral no Brasil. São Paulo: Avenir Editora, 1979.

_____. **O teatro sob pressão**: Uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. O julgamento da obra de Plínio Marcos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de abril de 1980. Caderno B, p. 2. Entrevista concedida a Yan Michalski. **In**: BULHÕES, Ricardo do Magalhães; CORSINO, Enedino Wagner; SILVA, Agnaldo Rodrigues da. *Plínio Marcos: o signo de um tempo mau* 2016, São Paulo: Pontes Editores, 2016.

MOCARZEL, Evaldo. **França tenta vender Plínio Marcos em Berlim**. O Estado de São Paulo, São Paulo, 14 jan. 1990.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, Felipe Augusto de. **A Dramaturgia no cinema brasileiro (1936-1951)**. 2017. 347 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Universidade de São Paulo, São Paulo. 2017. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-17092018-173941/en.php>. Acesso em: 22 de fev. 2020.

MORATO, Ruy Maurício Azevedo. **Neologismos e desenvolvimento da competência lexical em Querô: uma reportagem maldita**. 2012. 101 f. Dissertação de Mestrado em Estudos Linguísticos – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-8UBPGT/1/1505m.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2020.

MOSTAÇO, Edélcio. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta, 1982.

_____. Prefácio. *Crônicas de um tempo mau*. **In**: Maia; Contreras; Pinheiro. *A crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 10.

MOTA, Lia Duarte. **Plínio Marcos: marginal, místico e intelectual**. 2011. 108 f. Dissertação de Mestrado em Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=38711@1>. Acesso em: 23 fev. 2020.

NAPOLITANO, Marcos. O golpe de 1964 e o regime militar brasileiro. **Apontamentos para uma revisão historiográfica. Historia y problemas del siglo XX**, v. 2, 2011.

_____. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 58, p. 35-50, 2014. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0020-38742014000100003&script=sci_arttext&tIng=pt. Acesso em: 22 de fev. 2020.

_____. **A “resistência cultural” durante o regime militar brasileiro: um novo olhar historiográfico**. Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

_____. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico**. [S.l: s.n.], 2017.

_____. **1964: História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2019.

NAREMORE, James (org.). **Film Adaptation**. New Brunswick/Nova Jersey: Rutgers University Press, 2000.

NAVALHA ainda na carne. Portal Imprensa - Imprensa Mídia, São Paulo, 13 set. 2005. Disponível em: <https://portalimprensa.com.br/cdm/caderno+de+midia/9328/navalha+ainda+na+carne>. Acesso em: 13 de mar. 2020.

NAVALHA na carne negra. Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.usp.br/tusp/?portfolio=navalha-na-carne-negra>. Acesso em: 13 de mar. 2020.

NASCIMENTO, José. FOLHA UOL (Folhapress). **Plínio Marcos 80**. 16 set. 2015. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/38527-plinio-marcos-80>. Acesso em: 24 de fev. 2020.

OBRA de Plínio Marcos ganha três novas montagens em São Paulo— Antes considerado maldito, diretor é redescoberto por jovens diretores. **Globo Teatro**, São Paulo, 22 abr. 2014. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2014/04/obra-de-plinio-marcos-ganha-tres-novas-montagens-em-sao-paulo.html>. Acesso em: 10 ago. 2021.

ODALIA, Nildo. **O que é violência**. São Paulo: Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos: 85).

OLIVEIRA, Paulo Roberto de. **Aspectos do teatro brasileiro**. Curitiba: Juruá Editora, 2004.

ORTIZ, Renata Baum. **Do malandro ao marginal**: as personagens de Plínio Marcos e Mário Bortolotto. 2013. 93 f. Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do sul, Porto Alegre. 2013. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/88339>. Acesso em: 22 de fev. 2020.

PAIVA, Marcelo Rubens. **Fui um repórter dos tempos que vivemos**. Autor “maldito” fala à *Folha* sobre circo, futebol, cultura e como foi trabalhar sob a ditadura. *Folha - Uol*. 12 dez. de 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/pliniom/plinio5.htm>. Acesso em: 28 jul. 2021.

_____. **Memória Plínio Marcos. Silêncio, o Bobo Plin está dormindo...** Especial para a *Folha*. São Paulo. 22 nov. de 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2211199910.htm>. Acesso em: 08 ago. 2021.

PAULA, Nikita. **Vão cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências especializadas**. São Paulo: Annablume, 2001.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 2007. (Coleção Primeiros Passos; 10).

PELLEGRINI, Tânia. A próxima atração: telenovela e ditadura. In: SIMIS, Anita (org.). Cinema e televisão durante a ditadura militar: depoimentos e reflexões. Série Temas em Sociologia – UNESP, n. 4. Cultura Acadêmica, 2005, p. 123-134.

PEREIRA, José Haroldo. **Barra pesada**. Manchete, Rio de Janeiro, 19 nov. 1977.

PEREIRA, Miguel. “**Nenê Bandalho**”, cinco anos de censura: a fantástica vida de uma marginal com muita raiva. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1977.

PINTO, Leonor Souza (Doutora em Cinema pela Universidade de Toulouse, França, produtora cultural e atriz). **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. Disponível em:

http://www.memoriacinebr.com.br/textos/o_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf. Acesso em: 14 jan. 2020.

Plínio Marcos: **Escrevo para incomodar**. Banco de dados Folha. Acervo *on-line*, 1968.

Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_19mar1968.htm. Acesso em: 27 de fev. 2020.

PRADO, Décio de Almeida Prado. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

Prefeitura de Santos. **Carnaval 2008: X-9 faz desfile impecável**. 06 fev. 2008. Disponível em: <https://www.santos.sp.gov.br/?q=noticia/carnaval-2008-x-9-faz-desfile-impecavel>. Acesso em: 17 de dez. 2021.

PRÊMIO Shell tem domínio dos veteranos. **O Tempo, on-line**, 20 abr. 2006. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/premio-shell-tem-dominio-dos-veteranos-1.326338>. Acesso em: 9 ago. 2021.

PUZZI, Nicole; SOLNIK, Alex. **A verdade por trás das câmeras**. Porto Alegre: L&PM, 1994.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Cinema Marginal (1968-1973): a representação em seu limite**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (orgs.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Senac, 2000.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos, 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. A questão do gênero no cinema brasileiro. **Revista USP**, São Paulo, n.19, set-nov, 1993, p. 110-113.

_____. **Televisão, publicidade e cultura de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.

Repercussão. **Folha-Uol**. São Paulo, 20 nov. 1999. “Paulo Autran - ator e diretor”: Plínio era autor de duas obras-primas do teatro brasileiro, ‘Navalha na Carne’ e ‘Dois Perdidos numa Noite Suja’ (grifos no original). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/plinio/plinio22.htm>. Acesso em: 13 ago. 2021.

Revista Caros Amigos. Plínio Marcos: o maldito divino. Setembro, 1997, Ano 1, número 6.

REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna**. São Paulo: Ática, 2011 (Série: Princípios).

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (orgs.). **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Paulo: Pedro e João Editores, 2010.

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

ROCHA, Eliene. et al. (org). **Teatro político, Formação e organização social: avanços, limites e desafios da experiência dos anos 1960 ao tempo presente**. São Paulo: Outras Expressões, 2015.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. **A revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROLLEMBERG, Marcello. **Nelson Rodrigues, o melhor personagem de si mesmo: quarenta anos depois de sua morte, o autor de Vestido de Noiva incomoda menos, mas continua fustigando - e sendo essencial**. 18 dez. 2020. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/nelson-rodrigues-o-melhor-personagem-de-si-mesmo/>. Acesso em: 14 jul. 2021.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. São Paulo: Zahar, 2003.

SAFATLE, Vladimir; TELES, Edson. **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.

SALGUEIRO, José Estevam. **O trabalho e o trabalhador na dramaturgia de Plínio Marcos**: dois perdidos numa noite suja. 2013. 200 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Social da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2013. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/17021/1/Jose%20Estevam%20Salgueiro.pdf>. Acesso em: 26 fev. 2020.

SAMPAIO, João Luiz. 19 jan. 2022. **Teatro Municipal de São Paulo homenageia Semana de 22 e apresenta onze óperas em nova temporada**. Disponível em: [https://www.terra.com.br/diversao/musica/teatro-municipal-de-sao-paulo-homenageia-semana-de-22-e-apresenta-onze-operas-em-nova-...\].html](https://www.terra.com.br/diversao/musica/teatro-municipal-de-sao-paulo-homenageia-semana-de-22-e-apresenta-onze-operas-em-nova-...].html). Acesso em: 20 jan. 2022.

SAMPAIO, Mario Ferraz. **História do rádio e da televisão no Brasil e no mundo** (memórias de um pioneiro). Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem**: Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice**: o social e o político na Pós-Modernidade. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1997.

SANTOS, Fernando Freitas dos. As consequências da censura na dramaturgia de Plínio Marcos. **Revista da Pesquisa** (UFSC), v. 10, n. 13, p. 016-30, 2015. Disponível em: <http://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/5049/4363>. Acesso em: 23 de fev. 2020.

SANTOS FILHO, José Camilo dos. Pesquisa quantitativa versus Pesquisa qualitativa: o desafio paradigmático. **In**: GAMBOA, Silvio Sánchez (org.). Pesquisa Educacional: Quantidade-qualidade. 8. ed. Cortez: São Paulo, (1995) 2013, p. 3-52.

SANTOS, Sandra Leopoldina Chemello dos. **O processo interacional no discurso construído em Navalha na Carne, de Plínio Marcos**. 2007.117 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa da Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2018. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/14444/1/Sandra%20Santos.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2020.

SARTRE, Jean-Paul. **Entre Quatro Paredes**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SCHECHNER, Richard. O que é Performance? **O Percevejo**. Revista de teatro, crítica e estética. Ano 11, n. 12, 2003, p. 25-50.

_____. Performers e espectadores – transportados e transformados. **Revista Moringa – Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 2, n. 1, 155-185, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/9993>. Acesso em: 20 dez. 2019.

_____. Podemos ser o (novo) Terceiro Mundo. Trad.: João Gabriel L. C. Teixeira. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/se/v29n3/a03v29n3.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2023.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Armando Sérgio. **Oficina: do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 97-168.

SILVA, Iomana Rocha de Araújo. **Cinemas fluidos: análise das interrelações entre cinema independente experimental brasileiro e arte contemporânea no contexto pós-cinema**. 2014. 183 f. Tese. Doutorado em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/13154/1/TESE%20Iomana%20Rocha%20Silva.pdf>. Acesso em: 22 de fev. de 2020.

SILVA, Marco Antonio Pedra da. A Primeira Encenação da Peça *Ponto de Partida*. **In: Revista A Margem – Revista Eletrônica de Ciências Humanas Letras e Artes**. Uberlândia, v. 18, n.2, 2021. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/amargem/article/view/62423/32867>. Acesso em: 17 mar. 2022.

SILVA, Poliana Lacerda. **Engajamento, rebeldia e marginalidade em Dois perdidos numa noite suja de Plínio Marcos**. 2012. 177 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012. Disponível em: <http://clyde.dr.ufu.br/bitstream/123456789/16413/1/d.pdf>. Acesso em: 22 de fev. 2020.

SILVA, Tiago. Gênero, violência e sexualidade em barreira de Plínio Marcos. **Revista Práxis**, v. 2, p. 37-48, 2014. Disponível em: <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraxis/article/view/786/954>. Acesso em: 23 de fev. 2020.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. **A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno**. 2007. 325 f. Tese, Doutorado em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2007.

SHOHAT, Ella; STAM Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica** – multiculturalismo e representação. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOARES, Maria de Fatima Bessa. **Porta-vozes do " Poeta Maldito"**: gênero e representação no teatro de Plínio Marcos. 2011. 135 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2011. Disponível em:
https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-8EJM34/1/disserta__o___ltima_vers_o.pdf
 f. Acesso em: 22 de fev. 2020.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume, 1996.

SOBRAL, Adail. **A Filosofia primeira de Bakhtin**: roteiro de leitura comentado. São Paulo: Mercado de Letras, 2019.

SOUSA, Celeste da Silva. **Subalternidade, violência e hibridização de gêneros em Querô, Uma Reportagem Maldita, de Plínio Marcos**. 2013. 77 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas. 2013. Disponível em:
<https://repositorio.ufms.br:8443/jspui/bitstream/123456789/2021/1/Celeste%20da%20Silva%20Sousa.pdf>. Acesso em: 22 de fev. 2020.

SOUZA, Geraldo Tadeu. **Introdução à Teoria do Enunciado Concreto do Círculo Bakhtin/Volochinov/Medvedv**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

SOUZA, Miliandre Garcia de. "Ou vocês mudam ou acabam": aspectos políticos da censura teatral (1964-1985). **Topoi (Rio de Janeiro)**, v. 11, n. 21, p. 235-259, 2010. Disponível em:
<http://www.scielo.br/pdf/topoi/v11n21/2237-101X-topoi-11-21-00235.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2020.

STAM, Robert. **Bakhtin**: da Teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

_____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Revista Ilha do Desterro**. Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul. /dez. 2006. Disponível em:
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9775>. Acesso em: 17 nov. 2019.

_____. **A Literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Introdução à teoria de cinema.** 5. ed. São Paulo: Papirus, 2013.

STOREY, John. **Teoria cultural e cultura popular: uma introdução.** Tradução de Pedro Barros. Edições SESC. São Paulo, 2015.

TAZINAFFO, Lúcio Fellini. **Violência e ditadura militar: uma análise a partir das obras de Plínio Marcos e Roniwalter Jatobá.** 2016. 107 f. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Ciências Humanas da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon. 2016. Disponível em: http://tede.unioeste.br/bitstream/tede/1731/1/Lucio_Tazinaffo_2016. Acesso em: 30 dez. 2019.

TURNER, Graeme. **O cinema como prática social.** São Paulo: Summus, 1997.

TURNER, Victor W. **O processo ritual.** Estrutura e antiestrutura. Tradução de Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Tradução: Marina Appenzeller. 7.ed. Campinas: Papirus, 2012. Série: Ofício de Arte e Forma.

TERRA, site, [s.d.]. Disponível em: <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/evento/exposicao-plinio-marcos-navalha-na-carne-e-homens-de-papel/>. Acesso em: 20 jan. 2022.

VAZ, Valteir. Reificação e estranhamento: Adorno e Chklóvski. **Qorpus**. UFSC, n. 17, 2017. Disponível em: <https://qorpus.paginas.ufsc.br/como-e/edicao-n-017/reificacao-e-estranhamento-adorno-e-chklowski-valteir-vaz/>. Acesso em: 26 de fev. 2020.

VIEIRA, Gustavo. Plínio Marcos, “clássico”, continua marginal. **Estadão**, Cultura, São Paulo, 17 nov. 2000. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,plinio-marcos-classico-continua-marginal,20001117p4813>. Acesso em: 9 ago. 2021.

VIEIRA, João Luiz. Lixo, marginais e chanchada. **In:** PUPPO, Eugênio (org.). Cinema Marginal brasileiro: filmes produzidos nos anos 1960 e 1970. Stilgraf. Heco produções, 2004, p. 122-124.

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

VENTURA, Zuenir. **1968:O ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VITORIANO, Helciclever Barros da Silva. Um pensamento marginal: Plínio Marcos e suas reflexões sobre o ofício teatral. **Ícone – Revista de Letras**, v. 16, 2016. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/5007>. Acesso em: 17 fev. 2020.

WERTSCH, JAMES V. A voz da racionalidade em uma abordagem sociocultural da mente. *In*: MOLL, Luis C. **Vygotsky e a Educação**. Implicações Pedagógicas da Psicologia Sócio-Histórica. Porto Alegre, Artes Médicas, 1996.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência no cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983. (Coleção Arte e Cultura).

_____.; PEREIRA, Miguel; BERNARDET, Jean-Claude. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. **In**: O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 8-46. (Coleção Brasil: os anos de autoritarismo).

_____. Do texto ao filme: A trama, A cena, e a construção do olhar no cinema. **In**: PELLEGRINI, Tânia. et al. Literatura, Cinema e Televisão. Senac - São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. O Cinema Marginal revisitado, ou o avesso dos anos 1990. **In**: PUPPO, Eugênio (org.). Cinema Marginal brasileiro: filmes produzidos nos anos 1960 e 1970. Stilgraf. Heco produções, 2012, p. 23-27.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

FILMES

NAVALHA na carne. Direção de Braz Chediak. Rio de Janeiro. Magnus Filmes, 1970. Roteiro de Braz Chediak, Fernando César Ferreira e Emiliano Queiroz. Baseado em peça homônima de Plínio Marcos. <https://www.youtube.com/watch?v=-xtE0NUBxUs>.

DOIS perdidos numa noite suja. Direção de Braz Chediak. Magnus Filmes, 1971. Roteiro de Braz Chediak, Emiliano Queiroz e Nelson Xavier. Rio de Janeiro. Baseado na peça homônima de Plínio Marcos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=azGQNf5tTbQ>.

NENÊ Bandalho. Direção e roteiro de Emilio Fontana. São Paulo. Baseado no conto homônimo de Plínio Marcos. E.F. Produções artísticas, 1971. Cópia utilizada: DVD, distribuição Urânio.

A RAINHA diaba. Direção e roteiro de Antonio Carlos da Fontoura. Rio de Janeiro. Baseado em conto homônimo de Plínio Marcos. R.F. Farias Produções Cinematográficas, 1975. Cópia utilizada: DVD, distribuição Funarte.

BARRA pesada. Direção e roteiro de Reginaldo Faria. Rio de Janeiro. Baseado no conto *Nas quebradas da vida*, de Plínio Marcos. Ipanema vídeo ltda. Distribuição Realbras. 1977. Versão digital utilizada disponível no sítio: <https://www.youtube.com/watch?v=ZHP2ykgk1yE>

BARRELA: escola de crimes. Direção de Marco Antonio Cury. Rio de Janeiro. Baseado na peça homônima de Plínio Marcos. Nádia Filmes, 1994. Versão digital utilizada disponível no sítio: <https://www.youtube.com/watch?v=YIuQDYuXhMM>

NAVALHA na carne. Direção e roteiro de Neville D'Almeida. Rio de Janeiro. Baseado na peça homônima de Plínio Marcos. Terra Brasilis, 1997. Cópia utilizada: DVD, distribuição RMBS Rock.

DOIS perdidos numa noite suja. Direção de José Joffily. Roteiro de José Joffily e Paulo Halm. Rio de Janeiro. Riofilme, 2002. Versão digital disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4myjzwrh-Y>

QUERÔ. Direção e roteiro de Carlos Cortez. Baseado na peça homônima de Plínio Marcos. São Paulo. Gullane Filmes, 2007. Versão digital disponível em: <https://www.youtube.com/@pliniomarcosoficial2749>

ETERNAMENTE Pagu. Embrafilme, 1988. Direção de Norma Bengell. Rio de Janeiro. Argumento de Márcia de Almeida. Roteiro de Márcia de Almeida; Geraldo Carneiro; Norma Bengell. Versão digital disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MFylqrCYB_U

CIDADE de Deus. Direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2002. Versão digital disponível em:
<https://globoplay.globo.com/cidade-de-deus/t/5vXVkJN1R/>