



DOI: 10.30681/issn23163933v29n02/2020p210-236

**IMPOTÊNCIA E DEFICIÊNCIA MENTAL NA
 DRAMATURGIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: UMA
 LEITURA DE *HOMENS DE PAPEL*, DE PLÍNIO MARCOS**

**IMPOTENCE AND MENTAL DEFICIENCY IN
 CONTEMPORARY BRAZILIAN DRAMA: A READING OF
HOMENS DE PAPEL, BY PLÍNIO MARCOS**

Wagner Corsino Enedino¹
 Ricardo Magalhães Bulhões²

Data de recebimento do texto: 28/03/2020

Data de aceite: 25/04/2020

RESUMO: A partir do texto *Homens de papel*, de Plínio Marcos, surgiu a reflexão sobre como se configura a representação da deficiência mental em uma das *personas* ao analisar-se, por meio dos traços estilísticos da obra, não apenas as questões ligadas à infantilização na linguagem e no comportamento, como também o modo como os catadores de papel, tipos excluídos do sistema social, posicionam-se diante das crises conversivas da personagem Gá, cujos conflitos mais intensos da obra são gerados em torno dela.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Brasileiro Contemporâneo; Plínio Marcos; Deficiência mental; Exclusão; Personagem.

ABSTRACT: From the text *Homens de papel*, by Plínio Marcos, the reflexion arose about how the representation of mental deficiency in one of the *personas* is shaped by analyzing, through the stylistic traits of the work, not only the issues related to infantilization in the language and in the behavior, as well as the way paper pickers, types excluded from the social system, stand in the face of the converse crises of the character Gá, whose more intense conflicts of the work are generated around it.

KEYWORDS: Contemporary Brazilian Drama; Plínio Marcos; Mental Disability; Exclusion; Character.

¹ Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Doutorado em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto e Pós-Doutorado pela UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas. E-mail: wagner_corsino@hotmail.com

² Professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Doutorado em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de Assis e Pós-Doutorado pela UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas.



Introdução

Com “alma subversiva”, o dramaturgo contemporâneo Plínio Marcos desenvolveu em seus textos, entre 1958 e 1998, uma singular riqueza de facetas, em que prevalece ora o social, ora o político, ora o religioso, em temas diversos, todavia destacou-se no gênero dramático, compondo textos e atuando como ator e diretor, atividades que lhe renderam prêmios em festivais de teatro como Molière, APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), Shell, Saci e Golfinho de Ouro.

A variedade de pessoas que Plínio Marcos traz para o seu processo criativo está em todos os lugares e, especialmente, no inconsciente coletivo, o que facilita a decifração de seu código, muitas vezes considerado transgressor.

Considerando que o conceito de contemporaneidade é de difícil delimitação, uma vez que ser contemporâneo é estar alinhado em seu tempo e naquilo que precisa ser desvelado, iluminado, aclarado, o artista Plínio Marcos foi capaz de pinçar, de um determinado tempo/espço, o que precisava (e continua sendo preciso) ser dito; relacionando-se com o leitor/espectador por uma via (artística) de mão dupla: ao mesmo tempo se aproxima e se distancia. Nesse processo de elaboração artística, as personagens que povoam cada ato, cena e quadro do universo pliniano representam a face brasileira, seja pelo realismo que exprimem, seja pelo tom lírico/trágico que muitas vezes reside nas suas falas.

A escrita dramática contemporânea tende a uma narrativa composta por fragmentos, podendo ser comparada ao movimento do



caleidoscópico ou prisma e são efeitos de justaposição das partes, fragmentos, cenas, movimentos, sendo buscados por autores diferentes e usados também de maneira diversa e com propostas de efeitos diferenciados, pois:

A atenção recai, pois, sobre os *nós* entre as partes, como destaca Brecht, ou podemos dizer, sobre as arestas vivas que marcam as separações e entalham o relato com vazios narrativos preenchidos a sua maneira pelo efeito de montagem que propõe uma ordenação ou que, ao contrário, revela as fendas, produz um efeito de quebra-cabeça ou de caos cuja eventual reconstituição é deixada em parte à iniciativa do leitor (RYNGAERT, 1998, p. 86).

Na poética pliniana, as produções são permeadas de drama, tragédia, comédia e lirismo. Neste mosaico artístico, uma característica salta aos olhos: ao mesmo tempo em que trata de temas universais, põe a nu as mazelas da sociedade brasileira, seus preconceitos, seus valores e tabus, seus estereótipos, abordando, particularmente, a marginalização social. Também merecem destaque, na temática explorada por Plínio Marcos, os conflitos sexuais, com ênfase na homossexualidade e na prostituição, os transtornos mentais e, muitas vezes, a morte como finalização necessária do conflito. Ressalte-se, ainda, o tom de grotesco e, às vezes, de mau gosto, que perpassa as situações criadas e atinge as personagens que as vivenciam, revelando-se no vocabulário por elas empregado.

A temática de suas obras, de cunho universal, centraliza-se no eterno dilema da humanidade: o confronto de valores, a luta entre o Bem e



o Mal, de modo que seus textos, embora pareçam refletir o período histórico “atual”, extrapolam as fronteiras do regional para inscreverem-se numa cosmovisão sociopolítica de caráter mundial. Ali, despontam personagens cujos comportamentos e cujo discurso projetam uma realidade social, deslocando “os valores sobre os quais repousavam nossas experiências realistas [...]”, fazendo um levantamento autêntico, quase documental, “das situações sociais e dos caracteres em jogo” e investigando “sem lentes embelezadoras a realidade, mostrando-a ao público na crueza de matéria bruta [...] - a fatia de vida cortada ainda quente do cenário original [...]” (MAGALDI, 1998, p. 207).

A peça teatral *Homens de papel* (1967), um dos textos de Plínio Marcos que se ambienta nos anos de chumbo da ditadura militar brasileira, “traduz” posições afetivas, éticas e ideológicas por meio das vozes das personagens que refletem diretamente as vivências trágicas de tal período. Importa destacar que a obra é permeada por uma visão crítica, em tom de denúncia, que relata o drama dos catadores de papel na cidade grande, provocado pelo desemprego e pela exploração do homem no sistema capitalista. O texto foi escrito sob a égide da contestação política, com a vertente artística de uma obra que procurou provocar no público uma reação de inconformidade com o “regime” de trabalho a que determinadas pessoas são submetidas e, por extensão, com o sistema capitalista.

Com efeito, A subversão dos valores pregados pela ditadura militar atinge, assim, o homem social e o homem político, que Plínio Marcos procurou pôr em cena. Antes, porém, precisou confinar-se, vivenciar “a redução de todo universo humano a um retângulo de



concreto”, um espaço capaz de traduzir “sua metafísica, sua ética, seu senso de história” e de levá-lo a “ruminar em busca de sua sanidade” (BRODSKI, 1997, p. 5). Captando, por meio da observação direta do mundo em que se inseria ou dos homens que via e com quem muitas vezes convivia, os sentidos de liberdade e de degradação humana, decidiu abordá-los em suas obras, utilizando, como ícones e instrumentos, suas personagens marginais, cujo discurso traz as marcas da exclusão social.

As histórias contadas e os seus silêncios são o efeito de sentido e a legitimação das forças e ideologias que se constroem nos textos de Plínio Marcos, o que remete nos remete às palavras de Jean-Pierre Ryngaert (1996, p. 35) de que “[...] toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como sua organização de superfície se apresenta sob forma de obra escrita”. Desse modo, não se pode questionar apenas “como o teatro fala, mas sobretudo do que se permite falar, que temas aborda [...]”, quais as “mudanças de ‘formato’, as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escrita”, escolhas que “correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias” (RYNGAERT, 1996, p. 9).

Na verdade, o que nos parece de maior relevância em tal produção é o poder do ficcionista de se aproximar, de uma forma espontânea, de uma realidade amarga do sistema capitalista, como se fosse também um catador de papel que, explorado pelo sistema, representa um grupo diante de uma realidade traumática. Para Jaime Ginzburg, “[...] o trauma é frequentemente definido como uma situação de excesso, em que



o sujeito não está preparado para assimilação de um estímulo externo” (GINZBURG, 2012, p. 175).

Ainda segundo Ginzburg, “[...] um grupo, um segmento social, ou mesmo uma sociedade inteira pode ser alvo de uma ação de impacto, sem ser capaz, coletivamente, de elaborá-la conscientemente, de modo a superá-la” (GINZBURG, 2012, p. 175). Nessa perspectiva, o texto sob análise mostra as sequelas dos catadores de papel, experiências traumáticas dos personagens que transitam na realidade das ruas. Para além das aparências, o autor se aproxima de tal mundo cão, conforme ele nos revela ao ser indagado sobre a gênese do processo criador da peça:

Bom, os homens de papel, eles se reúnem na cidade. Eles se reuniam perto de um jornal que eu trabalhava, que era o *Diário*, paravam também perto da minha casa quando eu morava ali na General Jardim e eu via eles e aquelas coisas todas. Mas é uma peça onde mostra, sobretudo, o problema da mais valia, né? É essa eu conheço bem¹.

Em dois atos, a peça coloca em cena um grupo de catadores (Nhanha, Gá, Frido, Chicão, Tião, Maria-Vai, Pelado, Noca, Bichado, Poquinho, Giló, Coco), que perambulam pelas ruas sujas de São Paulo e enfrentam, o tempo todo, situações físicas e psicológicas de opressão.

Em primeiro plano, surge o poder exercido por um personagem (Berrão) sobre os outros (agenciado em múltiplas circunstâncias); em segundo, o poder da fábrica que compra o papel a preço irrisório; em terceiro – ainda que apenas insinuado –, o do sistema capitalista sobre os homens. Esse estado de coisas remete, ainda que timidamente, à



dominação legal (um dos “três tipos de dominação legítima”, de Max Weber (1992, p. 349-359): racional, objetiva, baseada numa hierarquia – patrão/empregado – e na dominação pelo conhecimentoⁱⁱ).

1. Plínio Marcos: entre a pétala e o espinho

De acordo com Sábato Magaldi (2004), a lufada em termos de *Poética* em solo brasileiro foi, sem dúvida, Nelson Rodrigues com a obra *Vestido de Noiva*, de 1943. Desprovida dos preceitos aristotélicos que direcionavam todas as composições do gênero dramático como unidade de tempo, lugar e ação, a peça de Nelson trouxe, para os palcos brasileiros, um texto que se dividia em três planos: realidade, alucinação e memória. Aliada a isso, recorreu a analepses e prolepses em quase todos os atos. Ainda no tocante às inovações formais, o dramaturgo recorreu à contribuição psicanalítica para a configuração de seus personagens. Com efeito, as inovações de uma nova ordem estabelecida na constituição de peças teatrais em solo nacional tiveram em Nelson Rodrigues um arauto, em detrimento da *Poética* aristotélica.

Em sentidos artísticos, se pudesse “passar o bastão” da verve dramática, Nelson Rodrigues certamente escolheria Plínio Marcos, um jovem que despontava no cenário teatral como uma realidade “nua e crua”, por quem nunca escondeu admiração. O teatro pliniano seguramente não advém de contornos preconizados pela *Poética* aristotélica. Sua dramaturgia é pautada pela experiência humana ligada às classes subalternas e levou esse mundo para o palco, mundo até então em grande



medida desconhecido. Nesse segmento é que reside a diferença entre a poética de Nelson Rodrigues e a de Plínio Marcos. No primeiro, as personagens que circunscrevem o espaço diegético são pertencentes à classe média da sociedade carioca, descortinando a hipocrisia das convenções sociais; enquanto o segundo, recai no submundo, nas escavações mais profundas e obtusas das *peronas* subalternas

Destaca-se que os textos de Plínio Marcos não eram exatamente de vertente política, de pobres contra ricos, porém trazia uma experiência amarga dos desvalidos, e isso representou uma grande novidade no âmbito da dramaturgia brasileira contemporânea.

Notadamente, não é forçoso ponderar que o conceito de contemporaneidade é algo de difícil delimitação; contudo, o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009, p. 62-63) assevera que

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente.

A escrita dramática contemporânea tende a uma narrativa composta por fragmentos, podendo ser comparada ao movimento do caleidoscópio ou prisma e são efeitos de justaposição das partes, fragmentos, cenas, movimentos, sendo buscados por autores diferentes e



usados também de maneira diversa e com propostas de efeitos diferenciados, pois:

A atenção recai, pois, sobre os *nós* entre as partes, como destaca Brecht, ou podemos dizer, sobre as arestas vivas que marcam as separações e entalham o relato com vazios narrativos preenchidos a sua maneira pelo efeito de montagem que propõe uma ordenação ou que, ao contrário, revela as fendas, produz um efeito de quebra-cabeça ou de caos cuja eventual reconstituição é deixada em parte à iniciativa do leitor. (RYNGAERT, 1998, p. 86).

Vivenciando as imponderáveis trevas do regime de exceção, Plínio Marcos foi durante muitos anos censurado, e apesar de não conseguir encenar (durante a ditadura) grande parte das peças que escreveu, marcou de forma indelével o teatro brasileiro com textos envoltos de poética dura, violenta e agressiva, haja vista que “Mesmo em um teatro de situações, como o de Plínio Marcos, a exposição de motivos traduz um aprendizado em relação à condição vivida pelos personagens” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 239).

Nessa intensidade de opressão a que se submetem as maldades exercidas com **terror**, mas sem traços de **piedade** (para refletir acerca de uma *Poética* aplicada nos recursos dramaturgícos plinianos) fazem de suas criaturas seres especiais no painel da dramaturgia brasileira e inscreve-as no que há de melhor de sua dramaturgia: diálogos com limpeza completa de ornamentos inúteis. Com efeito, Plínio Marcos é um dos autores mais censurados do nosso palco. E embora afirmasse enfaticamente que nunca



escrevia pensando na censura, ela sempre exerceu um papel significativo negativo em sua criação.

Então, eu escrevo todo dia minha coluna e tenho *uma coisa que eu aprendi com a censura* (grifo nosso) eu vi, por exemplo, que muitas pessoas estavam sendo cerceadas pela censura, sendo impedidas de fazer o que queriam, e estavam fazendo outras coisas para quebrar o galho, essas pessoas estavam ou enlouquecendo ou se desgostando da vida, se matando, essas coisas todas. Então, eu me impus que toda vez que a censura me proibisse alguma coisa, eu escrevia mais três (PLÍNIO MARCOS, 1977 *apud* SANTIAGO, 1982, p. 47).

Pode-se afirmar que em *Homens de papel* (1967), assim como outras peças produzidas pelo artista, predomina a agressão física associada à verbal. Nessa ordem, Anatol Rosenfeld (1996) vê no teatro agressivo (estética recorrente no século XX e que se estende às tendências contemporâneas) um potente mecanismo que desafia a tradição e o eufemismo presentes na constituição da história dramatúrgica. Constituindo-se como um movimento de vanguarda, o teatro agressivo rompe com a dita “boa conduta artística”. Além disso, a agressão (física e verbal) presente nessa vertente artística funciona como um projeto estético imprescindível na representação de certos ambientes e numa espécie de estratégia que visa a denúncia:

O impulso criativo e o potencial de forças devem ser investidos “no sentido de deixar vir nossa ira recalçada à tona”. Não se pode deixar de notar o senso de justiça e o *pathos* da sinceridade que se manifestam muitas vezes através da irrupção dessa ira vomitando visões obscenas,





blasfemas e asquerosas. Em alguns casos parece rebelar-se um desejo quase religioso de catarse, de uma grande purgação coletiva; desejo que não hesita em transformar o palco, eventualmente, em verdadeiro purgante, em lugar escatológico, tanto no sentido fecal como religioso. O impulso de arrancar a máscara de um mundo mentiroso, cínico e hipócrita é legítimo. A máscara – símbolo do teatro e de Dionísio, deus do teatro – sempre serviu para desmascarar as aparências e convenções e revelar a verdade. Não há dúvida que o morno conformismo de amplas camadas saturadas, mantido em face de um mundo violento e ameaçador, repleto de miséria terrível, exige recursos fortes para ser abalado (ROSELFELD, 1996, p. 51).

Por sua vez, o dramaturgo e estudioso Augusto Boal (1991, p. 93), crê que o atributo mais “importante do teatro que se dirige ao povo deve ser a sua clareza permanente, a sua capacidade de, sem rodeios ou mistificações, atingir diretamente o espectador, quer na sua inteligência, quer na sua sensibilidade”. Nessa esteira de pensamento dramaturgico, o crítico e ensaísta Sábato Magaldi, argumenta que o palavrão em Plínio Marcos não é elemento gratuito, uma vez que “[...] é absolutamente necessário para que as cenas não pareçam falsas. As personagens por ele fixadas expressam-se dessa forma, no cotidiano” (MAGALDI, 1989, p. 213).

Permanecendo, ainda, no tocante às características que se manifestam no teatro agressivo, Anatol Rosenfeld (1996, p. 47) assevera que esta modalidade dramaturgica está inserida em correntes literárias do séc. XX, as quais possuem, em sua essência, a transgressão da norma como ponto convergente em comum:



O teatro agressivo tem, de fato, a grande tradição do antitradicionalismo e antiacademismo, típica da arte moderna, cujos movimentos vanguardistas muitas vezes se distinguem pela revolta violenta. A ruptura com os padrões do “bom comportamento”, do “bom gosto” e da “ordem consagrada” é um traço essencial da maioria dos movimentos artísticos do nosso século, desde o futurismo, expressionismo e dadaísmo (ROSENFELD, 1996, p. 47).

2. Da impotência à deficiência mental: o *status quo* em *Homens de papel*

Importa esclarecer que as reflexões contidas neste ensaio estão centradas no plano textual (*telling*) da peça *Homens de papel*, de Plínio Marcos em detrimento do plano da representação cênica (*showing*). Nesse segmento, conforme afirma Anatol Rosenfeld (2002, p. 21-31), a personagem é a entidade que, com mais nitidez, torna patente a ficção: é por meio dela que a camada imaginária se adensa e se cristaliza.

No teatro, é ela que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real: os diálogos vêm de dentro das personagens, tornando-as altamente transparentes. Até o cenário pode apresentar-se por meio da personagem, quando a evocação do lugar é feita pelo discurso. Assim, essa entidade “funda onticamente o próprio espetáculo”, permitindo ao homem viver e contemplar, por meio dela, a plenitude de sua condição.

Acompanhando a tradição dos manuais de *playwriting*, Décio de Almeida Prado (2002) estabelece três critérios de caracterização da



personagem teatral: o que ela revela sobre si mesma; o que faz; o que os outros dizem a seu respeito.

O primeiro envolve o diálogo (com o “confidente”, desdobramento do herói, ou com o público) ou o solilóquio (em que a personagem conversa consigo mesma, embora se saiba que o verdadeiro interlocutor do teatro é o público). O segundo envolve a esfera do comportamento extrospectivo e, pois, não se limita aos movimentos ou atividades físicas: “o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de um certo contexto [...] também funcionam dramaticamente” (PRADO, 2002, p. 92). O terceiro modo de conhecimento da personagem envolve o autor – que lhe atribui um “grau de consciência crítica e simpatiza ou antipatiza com ela, que a preenche com características e cores que lhe dêem verossimilhança no interior do mundo constituído de signos e portadores de signos” (PALLOTTINI, 1989, p. 12) em que ela vai atuar – e a relação ator-personagem: o ator não pode encarnar a personagem; ele precisa configurá-la e criticá-la, produzindo, num “quadro teatral não realista”, personagens autônomas ou realistas, entre as quais se insinua o pensamento do autor. Prado (2002, p. 101) destaca que o mesmo impulso que conduz um autor a escrever uma peça leva-o “a expor e a defender os seus pontos de vista”.

À formulação de Prado, torna-se necessário acrescentar o primeiro meio de apreensão da personagem, o visual (proposto por Pallottini, 1989), que, embora contemplado no terceiro critério, merece um lugar à parte, especialmente porque, na peça *Homens de papel*, esses dados assumem papel determinante.





Na esteira da pesquisadora Renata Pallottini, (1989), a aparência física da personagem, sua situação na sociedade, sua profissão, sua situação familiar, suas ligações amorosas ou de amizade ou no grupo em que se insere, sua crença religiosa, suas convicções políticas e morais, o poder e o grau de liberdade que possui, seus defeitos e virtudes, enfim, sua configuração física, social e psicológica, todos esses dados merecem destaque na configuração desses seres que vão constituir/representar seres humanos, vivendo conflitos internos, externos e até com o abstrato.

Para o teórico francês Jean-Pierre Ryngaert (1996), compete ao leitor imaginar em que sentido os espaços vazios do texto pedem para ser preenchidos no ato de leitura e mesmo para sonhar com uma virtual encenação. Dessa forma, na análise do fenômeno teatral, de acordo com o ensaísta teatral Sábado Magaldi (2008), costuma-se conceder prioridade ao texto. Até os encenadores e intérpretes mais bem-sucedidos reverenciam o trabalho do dramaturgo. O encenador Gaston Baty (1885-1952) encontrou uma pertinente metáfora para manifestar a precedência desse elemento literário:

O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenar-se os outros elementos. E do mesmo modo que, saboreado o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desapareceram os prestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia (BATY *apud* MAGALDI, 2008, p. 15).



Assim, pode-se refletir, juntamente com Magaldi (2008), que sem obra dramática não há teatro e que a existência de uma peça registra o início da preparação do espetáculo. Ocorre, todavia, que o texto presente na biblioteca, sem alguém que o encene, também não é teatro. Desse modo, é correto pensar que será sempre mais fecunda a arte dramática na totalidade dos seus elementos, uma vez que:

Ao escrever a peça, o dramaturgo autêntico já supõe a encenação, da qual participa obrigatoriamente o público. Se ele quisesse prescindir da representação, preferiria outro gênero literário. Pode o autor não se importar com a acolhida do público, mas nunca deve esquecer que as suas palavras precisam ser encontradas em função de uma audiência (MAGALDI, 2008, p. 16).

No que concerne ao texto *Homens de papel*, de Plínio Marcos o ritmo veloz do drama advém dos diálogos breves, secos, da incessante movimentação dos personagens que tentam fugir das ações de Berrão, “déspota onipotente”, que explora, humilha, espanca, mata sem qualquer tipo de escrúpulos. Jairo Arco e Flexa, diretor que participou da primeira montagem da obra, assinala que “a aventura dos homens de papel é extraordinariamente sugestiva”, embora as ações da trama aconteçam na capital paulista, tais personagens habitam uma

[...] organização social primitiva, estranha, irreconciliável com os cinemas, as casas de hot-dog, os supermercados e todos os outros bens de civilização que nos são comuns; essa comunidade é uma tribo selvagem e subterrânea ao mesmo



tempo diante de nossos olhos e invisível, ao mesmo tempo absurda e concreta³.

Obrigada a viver nessa “organização social primitiva”, Nhanha carrega em si o desejo de tratar da filha Gá, uma menina que apresenta uma deficiência mental grave e se mostra indefesa, dependente, fechada, sozinha em suas limitações. Desde o início paira no ar certa esperança de Nhanha, que vê na cura da filha um projeto de vida pelo qual valha a pena continuar catando papel, dia e noite.

A tensão da trama está no embate entre o “dito” e o “não dito”. De um lado Berrão, que grita com todos para manter a ordem, do outro Gá, a filha de Nhanha e Frido, a qual não consegue se comunicar verbalmente. Não há indicações precisas sobre o espaço em que circulam as figuras do drama, porque a preocupação do dramaturgo não era produzir retratos absolutamente exatos da realidade, mas descobrir “leis gerais” determinantes das estruturas sociais: seu espaço seria, antes, uma espécie de laboratório para a análise crítica dos processos sociais, tanto que o leitor é capaz de (re)compor o cenário com fragmentos que surgem aqui e ali nas didascálias e na fala dos personagens: pilhas de sacos, aglomeração de pessoas (todos dormem no mesmo espaço), caixotes, a bebida como refúgio e motivo de brigas. Quanto ao espaço de trabalho, o foco é a rua, onde se apanham restos dos outros.

³ O comentário do ator, diretor, jornalista, escritor e tradutor paulistano Jairo Arco e Flexa foi extraído do prospecto entregue aos espectadores da peça *Homens de papel*, quando de sua primeira montagem no Teatro Maria Della Costa, disponível no Arquivo Multimeios da Prefeitura de São Paulo.



No que diz respeito ao ambiente externo, o “lá”, fora de cena, constitui-se de espaços falados pelas personagens a partir do lugar em que se encontram e revelam as implicações das personagens. Esse exterior, embora não seja exatamente metafórico porque se manifesta e intervém na história, configura-se como a grande metáfora que dá sentido à obra: “lá na fábrica” (distante do aqui), a rua, o Rio, “a terra dele”, o “hospital do Governo”.

Nossa intenção, neste artigo, tendo como base a linguagem da peça, é mostrar os movimentos das personagens Nhanha e Gá: a primeira se angustia diante da deficiência mental da filha e é capaz de lutar contra tudo e todos para conseguir um tratamento médico em São Paulo; a segunda, uma menina ingênua, tem uma deficiência sugerida em vários trechos por meio de uma infantilização na linguagem e no comportamento. Como se verá, a personagem Gá não possui compreensão da realidade que a cerca, suas falas são monossilábicas e desconexas:

GÁ - Nhanha! Nhanha
 FRIDO - Cuida de Gá, Nhanha! Cuida dela!
 NHANHA - Essa gente tá roubando nós.
 FRIDO - Deixa comigo. A Gá vai ter um ataque.
 (Nhanha não sabe o que fazer, Gá começa a ter um ataque histérico).
 BERRÃO - Êta gente esganada (Ri)
 FRIDO - Por favor, me ajuda!
 BERRÃO - Aqui é cada um pra si. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 68).

Essas e outras situações de violência compõem as cenas de *Homens de Papel*, nas quais temos, desde o início, a caracterização



convincente de que a personagem Gá possui um grave problema neurológico, provavelmente uma idade mental que oscila de três a seis anos, e sempre que colocada em situações de risco como no trecho acima, sem ter condições para o enfrentamento, o desmaio, “um ataque”, surge como fuga.

Diante deste trágico cenário elaborado pelas cores e tintas do dramaturgo Plínio Marcos, torna-se necessário trazer o pensamento do pesquisador Karl Erik Schollammer (2009, p. 9), o qual argumenta que o contemporâneo busca o que há de mais obscuro para trazer à luz, pois “graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo”. É basilar enxergar o tempo como ele é: com todos os seus problemas, diferenças e dificuldades, seja por identificação a outros períodos ou por distanciamento deles. Com efeito, “O contemporâneo é o intempestivo” (BARTHES *apud* SCHOLLHAMMER, 2009, p. 9). O improvável, o inesperado, o incomum é disso que trata a contemporaneidade.

De um modo geral, a não ser Nhanha, que se angustia com a deficiência mental da filha, em *Homens de papel* as personagens não se interrogam sobre o que fazem, apenas fazem, executam ações na luta pela sobrevivência, são de “papel”: vendem-se, descartam-se, dissolvem-se, são, portanto, vistas como objetos mercáveis.

3. Dos homens de papel ao papel do homem

As falas mais longas são, no primeiro ato, de Berrão. Investido do poder, é ele quem pesa (desonestamente) o papel, quem dita as regras e



quem comanda os trabalhadores, seja pela arma que traz, seja por falar mais alto, fazendo jus ao nome que lhe é atribuído. Temos na obra, na verdade, um desfile de transtornos de personalidade, Berrão, por exemplo, tem provavelmente uma neurose de caráter, enquanto Coco, que tenta seduzir Gá, tem um comportamento pedofílico do tipo que usa fatores de sedução, no caso a boneca, como objeto intermediário. É o que se descortina no transcorrer dos atos:

BERRÃO - Agora ajuda a botar os sacos no caminhão
 (Todos pegam os sacos e saem acompanhados de Berrão, que não leva saco nenhum. Só ficam em cena Gá e Coco. Coco espia pra ver se o pessoal se afastou mesmo, depois aproxima-se de Gá. Coco tira a boneca do bolso e a mostra pra menina)
 COCO - Olha!
 GÁ - Dá pra Gá.
 COCO - Tu quer a bonequinha?
 GÁ - Quer. Gá quer. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 75).

Ao se deter em tais patologias, a peça se aproxima de alguns pressupostos da escola naturalista, na medida em que se percebe um diálogo entre literatura e ciência. Em outra vertente do naturalismo, o texto não deixa de ter um acentuado cunho político, tendência que aparece, segundo João Roberto Faria, em peças como *Os pequenos Burgueses* (1901) e *Ralé* (1902). Faria lembra que

[...] o naturalismo, iniciando o movimento de renovação teatral, ao se opor radicalmente às convenções da peça bem-feita, ampliou o horizonte dos dramaturgos no final do século XIX e início do seguinte, apontando-lhes os caminhos para



alterar os velhos procedimentos de composição de diálogos, enredos, personagens (FARIA, 2017, p. 479).

Não há dúvidas de que *Homens de papel* se aproxima dos temas controvertidos das peças citadas por Faria, das reivindicações sociais e políticas que aparecem nos “[...] criadores da modernidade dramaturgica” (FARIA, 2017, p. 479), questões sociais representadas simbolicamente nas angústias e insatisfações das personagens.

Num mundo em que vale mais quem “cata mais papel”, Gá, no fundo, por atrapalhar o trabalho dos demais, torna-se uma hóspede indesejada. Assim, ao surgir o inusitado, a greve dos catadores, Nhanha não adere a ela, pois a mãe de Gá tem um objetivo maior. De fato, além da serenidade, chama a atenção neste trecho a dramaticidade e o lirismo da fala:

NHANHA – Espera! (Pausa) Eu estou com a minha filha. Com ela que estou. Vim aqui pra ganhar dinheiro pra levar ela no doutor. E vou ganhar. Quer queiram, quer não. Foi só pra isso que vim aqui pra essa lasqueira de terra. Não tenho nada com a vida dos outros. Quero que cada um amargue o seu Giló. Mas, de mim e de Gá sei eu. Se todos aqui são uns vagabundos, eu não sou. Já perdi o dia, não vou perder a noite. Vou catar papel. Pela minha menina. Ela precisa. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 68)

A reflexão de Nhanha é interessante para percebermos que não há acaso nas estratégias discursivas de Plínio Marcos, o grito de “espera” é seguido por uma pausa que adensa o momento de sua reflexão, rapidamente todos param, a vida migrante da personagem é passada a



limpo, ela partilha sua dor, sua insignificância. Com indiferença, não enxerga mais os outros catadores de papel: “Quero que cada um amargue o seu Giló”. Nhanha fura a greve e, neste momento, sua fala é mais longa, de certo modo se contrapõe à brevidade de outras falas.

4. Morte e redenção no prosclênio textual pliniano

A iminência da morte da personagem Gá passa a ditar o ritmo da peça. A menina passa a ter vários ataques conversivos, e Coco se aproxima cada vez mais. Em seguida, de uma maneira brusca, a morte de Gá, tragédia anunciada desde o primeiro ato, e o linchamento de Coco são expostos em apenas uma cena, sem detalhes, o que parece simbolizar a banalização do vivido, guardando semelhança com as muitas tragédias do cotidiano brasileiro que são notícias hoje, mas caem no esquecimento amanhã. Por outro lado, a morte é uma espécie de dignificação/libertação dos miseráveis, que assumem condição de pessoas.

De acordo com informações contidas nas didascálias, a angústia de Nhanha contribuiria para aproximar os componentes do grupo e aumentar a distância entre os catadores de papel e o poder instituído, representado por Berrão. “Os catadores, meio embaraçados, entreolham-se e vão lentamente se colocando entre Berrão e Nhanha” (p. 88).

A morte banal de Gá desperta em Nhanha uma irreconhecível força interior que a faz, por alguns instantes, transformar-se na voz proclamadora da resistência contra as várias formas de opressão instaladas



no grupo (embora ainda presa ao seu problema e não ao do grupo), o luto, o trauma, causam-lhe uma autoconsciência de todo o horror acumulado:

NHANHA - Tu é que está louco de medo. Atira! Tem medo, seu putro? Então dá o dinheiro! (Pausa) Anda, dá a grana, ou atira! Atira! Tu me mata. E daí? Estou cagando um monte desse tamanho pra morrer. Já morri um cacetão de vezes, tá bom? Morri de fome, morri de frio, morri de medo, morri de ver a minha cria morrer. E agora chegou a tua vez. Atira! Atira! Anda, atira! Mas, tu não escapa. **Gasta a tua verdade aqui no meu peito.** Anda! Daí, eles te pegam e te azaram. Esta é a hora de acertar as contas. Quem tiver se danado mais está com a razão. **E não vai ter canhão pra mudar o resultado.** Anda, atira! Atira! (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 86) (Grifo nosso).

Seu discurso é retórico, desafiador, revestindo-se de hipérboles e de metáforas de guerra, porém, nas últimas cenas, após demonstrar que também “ganha no grito” e que acredita ainda haver resquícios de humanidade no patrão, resigna-se e busca, na reza, na religião, a projeção de seus problemas de vida e de morte e a fuga para os problemas reais circundantes. Insinua-se, na cena, o papel alienador da religião pregado pelo marxismo: a religião ajudaria as pessoas a se adaptarem ao “regime”.

A personagem Nhanha representa a contraposição do sujeito feminino ao estado de opressão, simbolizando, assim, a afirmação do sujeito feminino no processo de construção de sua (nova) identidade: embora não tenha continuidade, o discurso feminista insinuado na fala de Nhanha, parece querer substituir o discurso falocêntrico. A mulher Nhanha constitui-se líder pelo discurso, deslocando-se da simbologia da



desordem para a da resistência e da desestabilização do poder instituído. Na condição de mãe que luta para ter condições de custear tratamento para as crises conversivas de sua filha Gá, ela vê com o coração; na de esposa, com o bom senso; na de empregada eventual, como alguém que pode subverter a ordem estabelecida.

Considerações finais

Com a obra *Homens de papel*, Plínio Marcos mais uma vez direciona o teatro para dentro da realidade nacional, remetendo o leitor/espectador e os excluídos à reflexão. O dramaturgo dissemina sua ideologia em meio às demais, discutindo com suas personagens, dando maior força de convicção a uma ou outra, permitindo que não percam a identidade, a despeito de sua fragmentação: não são simples porta-vozes do autor; representam algo de suas próprias lutas interiores, suas dúvidas e angústias e, pois, figurativizam a humanidade heterogênea e multiforme.

O autor fez da peça um instrumento de defesa social, apresentando o sistema econômico-social brasileiro e exigindo de forma implícita uma reformulação dos mecanismos que o regem. Em outras palavras, *Homens de papel* teve a virtude de mostrar que a arte é social em dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação, e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais.



Talvez para alguns os textos do dramaturgo tenham a função única de provocar reações desagradáveis ao leitor/espectador por serem, em maioria, histórias trágicas e desprovidas de linguagem formal, porém “Engana-se quem acha que Plínio quer chocar. A realidade do Brasil é que é trágica” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 18). Ele não se distancia dos processos sociais nem se escraviza ao banal panfletário, uma forma demagógica de populismo literário que setoriza a problemática social.

Embora não possamos afirmar que a qualidade se aperfeiçoa numa escala cronológica, podemos garantir que o vanguardismo de Plínio Marcos não padece do pressuposto temporal, segundo o qual só vale a última experiência. Seu texto é filho de outros textos que o precederam e cada obra é uma forma individual de utilização do sistema literário-dramatúrgico.

Assim, *Homens de papel* (re)cria um cenário que oscila entre a impotência e a deficiência mental de alguns de seus personagens, os quais nem ocupam os últimos degraus da escadaria social. Na peça, o autor utiliza a matéria histórica (o real empírico) para produzir ficção, fazendo a crônica transformar-se em evocação de vidas humanas, ricas de ação física e verbal.

Desprovido de qualquer alento às figuras que estão imersas no prosaeterno textual, o dramaturgo mergulha ao fundo na terra arrasada das relações humanas. Escava o sombrio “não lugar” do encontro de vidas consumidas pelo mercado de consumo, arcabouço ideológico em que a peça é esculpida. Na obra, o caos em que se transforma a vida das



personas diante das dificuldades, não poupa o seu inexorável fim. Em *Homens de papel* o que pode parecer negativo, reside, numa espécie de afunilamento abissal, a força da peça.

Na poética de Plínio Marcos, não há qualquer preparação de uma cena para outra. O texto já inicia tenso e a tensão perdura até a última cena; provocando a náusea no leitor/espectador, dando-lhes um sentido de sufocamento claustrofóbico. Com *Homens de papel*, o dramaturgo prova, uma vez mais, sem nenhuma benevolência, que a “navalha” tem dono, e a “carne” é a nossa!

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BRODSKI, Josef. O escritor na prisão. *Folha de S. Paulo*, 16-02-1997, p. 4-5. Caderno Mais!
- CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- FARIA, João Roberto. A dramaturgia Naturalista. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto (Orgs.). *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.



GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 7 ed. rev. e ampl. São Paulo: Global Editora, 2004.

_____. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2008.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PLÍNIO MARCOS. *Homens de papel*. São Paulo: [s. n], [1967].

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 81-101.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva. 1996.

_____. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 9-49.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; revisão da tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.



_____. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1982.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

WEBER, Max. Os três tipos puros de dominação legítima. In: *Metodologia das ciências sociais*. Trad. Augustin Wernet. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da UNICAMP, 1992, p. 349-359.

ⁱ Entrevista concedida a Cláudia Alencar e Carlos Eugênio Marcondes de Moura, em 23 de fevereiro de 1978, transcrita por Maria Theresa Vargas e disponível no Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, Arquivo Multimeios da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo.

ⁱⁱ Weber (1992) menciona também a dominação tradicional ou patriarcal (crença na santidade de ordens e poderes senhoriais e na fidelidade e confiança) e a dominação carismática (irracional, fundada no carisma, qualidade em virtude da qual se atribuem, a uma pessoa, poderes ou qualidades sobrenaturais).