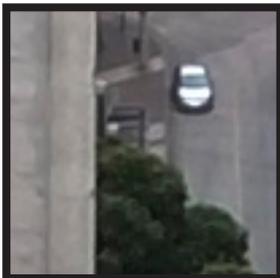


## > A LINGUAGEM DE RUA NOS TEATROS DE NELSON RODRIGUES E PLÍNIO MARCOS

**Raphael Giammattey**

> Universidade Federal Fluminense



### Resumo>

*O artigo detalha o projeto de teatro desagradável de Nelson Rodrigues e as personagens marginais de Plínio Marcos à luz de um procedimento utilizado por ambos os dramaturgos em seus textos para a cena: a linguagem de rua. Por meio da análise de determinadas críticas sobre as peças dos autores, destacamos o funcionamento de instâncias legitimadoras e sublinhamos o papel que a linguagem de rua assume para a sua validação artística. Por meio da apreensão da ideia do que está por detrás de um sucesso teatral, examinamos o significado da marginalidade, tanto para um autor que praticamente fundou a modernidade teatral brasileira, quanto para outro que alterou o mapa das experiências realistas até então realizadas nos palcos do país.*

**Palavras-chave>** *linguagem de rua; crítica teatral; validação artística; marginalidade; teatro desagradável.*

## > A LINGUAGEM DE RUA NOS TEATROS DE NELSON RODRIGUES E PLÍNIO MARCOS

**Raphael Giammattey**

> mrgiammattey@gmail.com

Mestre em Ciências da Arte pela Universidade Federal Fluminense

Não será preciso escarafunchar motivos que levam certo teatro produzido fora do espaço oficialmente destinado a ele a não cumprir a expectativa desejada. Importa saber apenas que tal produção se localiza nas bordas: no espaço conhecido como marginalidade. Além disso, podemos, de modo implacável, observar essas margens estampadas nas mais importantes páginas da história do teatro brasileiro e protagonizadas por dois dramaturgos eminentemente modernos – Plínio Marcos (1935-1999) e Nelson Rodrigues (1912-1980).

Sobre as críticas relativas a Nelson Rodrigues, o trabalho de mestrado de Leticia Tomazella Costa (2010) aponta para um paulatino silenciamento na dramaturgia do autor pernambucano, ainda mais no tocante ao período autodenominado pelo próprio de *teatro desagradável*. Já o santista Plínio Marcos recebe a maior atenção da crítica quando escreve o que ficou conhecido como suas peças mais virulentas. Em outras palavras, Plínio assume uma espécie de prolongamento do *teatro desagradável* desenvolvido por Nelson Rodrigues.

Antes de elucidarmos o que seria o *teatro desagradável*, é preciso discriminar os motivos pelos quais ambos os dramaturgos pertenceriam ao mesmo plano democrático de análise, visto que dezesseis anos separam a primeira peça escrita por cada um deles (1942, para Nelson Rodrigues e 1958, para Plínio Marcos). Este intervalo, por sua vez, cresce significativamente quando consideramos a primeira peça de sucesso junto à crítica de cada um: 1943 e 1966 para Nelson e Plínio, respectivamente. Neste caso, temos 23 anos separando um evento e outro.

Como linhas de convergência entre os dois autores, podemos considerar os seus critérios de legitimação. Situados de um extremo a outro da chamada fase modernizante do teatro brasileiro, é possível declarar que, se por um lado Nelson Rodrigues inaugura com *Vestido de Noiva* um modo de criação dramaturgical que quebra a unidade espaço-temporal, por outro, Plínio Marcos encerra a modernidade já que foi o último dramaturgo que recebeu a alcunha pelos críticos de autor moderno. Isto em virtude de uma criação dramaturgical que incorporava

procedimentos não postos em prática por Nelson Rodrigues, como o da síntese de conflitos e a prerrogativa da análise interior. Plínio, desta maneira, demole peremptoriamente o império do realismo e dá vazão, uma década após o fim dos anos 1960, às práticas dos encenadores.

Os critérios de legitimação de cada um ao status de dramaturgos que formaram o sustentáculo da modernidade, assim como desejada pelos críticos, são idênticos. O paralelo de trajetórias entre os autores é notável, a ponto de ser possível traçar uma analogia na qual Manuel Bandeira está para Nelson Rodrigues assim como Patrícia Galvão está para Plínio Marcos.

Na análise da fortuna crítica de Nelson Rodrigues, Leticia Tomazella Costa (2010) resalta a credibilidade da palavra de Bandeira, vinculado às ideias modernistas, assim como dá indicação de um aperfeiçoamento do dramaturgo na medida em que este tem a possibilidade de mostrar seus talentos como criador. Quase o mesmo percurso ocorre com Plínio Marcos elogiado por Patrícia Galvão em decorrência de seus diálogos.

*Pagu*, denominação conferida a ela por Raul Bopp, poeta que integrou o movimento antropofágico, é um totem do modernismo. Releva-se, da etapa jornalística de *Pagu*, suas publicações no *Suplemento Literário do Diário de São Paulo* entre os anos de 1946 e 1948 e em *A Tribuna de Santos*, na década de 1950 até o ano de sua morte, em 1962.

Quando esteve radicada na cidade de Santos, Patrícia Galvão contornou a atividade teatral em torno de uma tradição, a partir sobretudo da promoção de espetáculos e festivais, da tradução de textos de vanguarda ainda desconhecidos, e do incentivo para a existência de grupos amadores. Desse estímulo extensivo surge o contato particular com Plínio Marcos, que a teve como figura formadora.

O entusiasmo de Patrícia Galvão por Plínio Marcos é notável até o momento em que o dramaturgo escreve *Os Fantoques*. A peça, encenada no Centro Português, na cidade de Santos, obteve as seguintes palavras da jornalista: “a perfilhação de uma influência não pode dar resultado em nenhum sentido, porquanto ideias não se transmitem senão pelo estudo das fundamentações filosóficas donde elas emergiram<sup>1</sup>”. A partir disto, *Pagu* retira seu apoio<sup>2</sup>, tal como acontecera com Nelson Rodrigues a partir da guinada empreendida por ele com o seu *teatro desagradável* com a peça *Álbum de Família*, escrita logo após *Vestido de Noiva*. No caso deste dramaturgo, era Álvaro Lins conjuntamente o seu aliado e rival.

Se Nelson Rodrigues e Plínio Marcos não estivessem convivendo um mesmo período histórico no teatro brasileiro, no tocante à sua modernização, seria de fato contraproducente

1 A crítica de Patrícia Galvão sobre ‘Os Fantoques’ pode ser lida na íntegra no seguinte endereço eletrônico: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u7694.shtml>>.

2 Podemos pensar sobre a expressão ‘retirar o apoio’ como uma forma de disposição das coisas da arte dentro de uma situação de marginalidade, em que o teatro é posto para a rua mais do que vai para a rua.

tomá-los sob a mesma medida. Como se sucede o oposto, visto que a interação que eles tinham com seus pares se cruzam a ponto de se confundir, quanto mais semelhanças forem assinaladas, melhor capturaremos a diferença poética entre os dois. Há uma diferença *sui generis* entre ambos, apesar de poéticas que se aproximam de tal maneira que, num primeiro relance, parecem idênticas em alguns aspectos, como na linguagem de rua, nos usos da gíria e do dizer cotidiano.

Embora não com a mesma intensidade, Plínio Marcos e Nelson Rodrigues submeteram-se ao sucesso, sucumbindo, ato contínuo, ao fracasso. Álvaro Lins, a propósito da impressão de um livro consistindo na reprodução das peças *Vestido de Noiva* e *Álbum de Família*, critica a genialidade aliada à mediocridade no gesto de reunir essas duas obras, em razão de a segunda, conforme o crítico, não possuir qualidades literárias.

É sintomático que a postura em relação a *Álbum de Família* fora concretizada por uma via crítica desfavorável, enquanto a lógica do refinamento não constituiu um grande fundamento estético no caso da apreciação crítica da obra da década de 1960 de Plínio Marcos. Provavelmente, isto ocorreu porque o santista, ao contrário do que se pressupunha em relação a Nelson Rodrigues, sempre teve em vista, aos olhos dos críticos, a dramaticidade.

De acordo com Letícia Tomazella Costa na investigação sobre a fortuna crítica de duas peças supracitadas de Nelson Rodrigues, “o fato de haver muitas relações incestuosas [em *Vestido de Noiva*] faz com que o impacto diminua e não exista tragédia. O incesto torna-se comum, e não seria motivo para susto. [...] O excesso de incestos esvazia, segundo [o crítico Álvaro] Lins, a dramaticidade da peça” (COSTA, 2010, p. 144-145). Assim, o que se depreciou no autor de *Álbum de Família* foi defendido no autor de *Dois Perdidos numa Noite Suja*. Esta distinção de tratamento se deve ao fato de que a via receptiva, antes restrita à crítica, agora desempenha uma função de intermediária.

Se atentarmos para a resenha crítica de modo a esmiuçar seus procedimentos analíticos, notaremos que Álvaro Lins (1946) discorre, não sobre a materialização, mas sobre a possibilidade de haver leitores e espectadores. Lins aponta, além de defeitos ou qualidades na peça escrita e montagem, também o gosto ou a marca sensível que a peça poderia causar nos possíveis leitores, o que lhe deu precedência para julgar a obra na iminência quase de censurá-la, numa condenação pública. Na resenha por Sábato Magaldi (1967) sobre *Navalha na Carne* de Plínio Marcos, a recepção do público, por seu turno, é indissociável da reflexão crítica:

Os aplausos em cena aberta, repetidas vezes vieram como uma descarga emocional para equilibrar o incômodo provocado por numerosos diálogos de violenta dramaticidade. 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. *Frequentemente, o público ria de alguns palavrões ou de réplicas de sabor equívoco. Essa relação chegou a irritar-nos, como se nascesse de uma falta de inteligência do texto. Depois pareceu-nos que essa era uma válvula de escape para os*

*espectadores não mergulharem num terrível mal-estar: um pouco mais de insistência na verdade e seria insuportável o clima dramático (MAGALDI, 1967, grifo nosso)*<sup>3</sup>.

A despeito de uma resistência predecessora à formação do julgamento taxativo sobre a peça, Magaldi, na década de 1960, começa as suas primeiras hesitações quanto à sua centralidade na opinião sobre o texto, embora não ceda espaço à avaliação direta de outros espectadores em relação à montagem. Em outras palavras, o crítico não despreza a via receptiva, mas desconfia dela. A recepção é um ruído que a crítica toma como tarefa tornar legível a fim de continuar a estabelecer os seus parâmetros.

A contundência das palavras de Álvaro Lins jamais daria consentimento ao crítico para que ele revisasse a si mesmo, numa declaração como de alegar a “falta de inteligência do texto” de Nelson Rodrigues. É impossível a este tipo de crítico voltar atrás, ainda mais dentro de um espaço reservado a marcar o contorno de uma obra. Se, para ele, a dramaticidade tinha um valor fixo, o que resultava na figura de um crítico ensimesmado, para um crítico posterior à sua época como Sábado Magaldi, a dramaticidade possuía um valor descontínuo, que requeria um tempo de suspensão, expresso em determinadas réplicas e que eram interpretadas como ambíguas. É possível localizar, em *Álbum de Família*, essa mesma substância, como na fala da personagem de D. Senhorinha, esposa de Jonas, de quarenta anos, bonita e conservada, para Heloísa, mulher de Edmundo: – Corpo influi muito, mas muito!

É o preciso instante da descarga emocional do qual trata Sábado Magaldi em sua crítica e que, entretanto, Álvaro Lins ignora a existência. Para o crítico, conforme Letícia Tomazella Costa, “por responsabilidade dele, a peça não explorou o que podia ter explorado. [...]. O que a cena evidencia é um momento dramático em que as ações são convertidas em dizeres, e nada acontece de fato, tudo é apenas narrado” (COSTA, 2010: 145). Semelhante denúncia pode ser aplicada à adaptação do conto de Alberto Moravia, *O Terror de Roma*, operada por Plínio Marcos, que deu origem à peça de sua autoria, *Dois Perdidos numa Noite Suja*.

Enquanto no conto muitas ações em um curtíssimo espaço de tempo se realizam, na peça, o que acontece, com efeito, se elide, sendo a parte suprimida, consecutivamente, narrada. Assim, a dramaticidade congênita, atribuída então a Plínio Marcos, ora celebrada, é na crítica de Paulo Mendonça, desmistificada: “e o diálogo, se bem que fluente e vibrante, parece, uma ou outra vez, andar em círculos, repisando efeitos” (MENDONÇA, 1966).

Se investigamos a resenha crítica por meio desse fragmento, é possível indicar que uma técnica, especialmente a do diálogo, devido ao fato de ser o embasamento para a estruturação do gênero dramático, não é mais unívoca. Ou seja, apesar de o emprego da técnica do diálogo, ela pode ser ao mesmo tempo eficiente e não efetiva, uma vez que sua modernização não

3 A crítica, na íntegra, pode ser lida em: <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/navalha-sp-sabato.htm>>.

comporta o cumprimento de regras clássicas à risca.

A linguagem de rua plantada por Nelson Rodrigues e a qual o dramaturgo Plínio Marcos deu prosseguimento, revolvendo-a até as gírias mais esquisitas e insólitas, como as encontradas em *Barrela*, como por exemplo, os verbos *chinchar*<sup>4</sup> e *acampanar*<sup>5</sup>, além da palavra *curriola*<sup>6</sup>, possui contexto diversificado. Tanto que *Barrela* (1958) e *Perdoa-me por me traíres* (1957), embora escritos praticamente no mesmo ano, são peças recebidas de modos totalmente díspares. Homologamente, elas se dão a conhecer em seu próprio título. *Barrela* é o retrato de uma curra com a convivência de outros presos em um xadrez. *Perdoa-me por me traíres* é a imagem quase santa de um marido que ratifica todas as justificativas por quais ele foi enganado pela mulher.

Se em *Barrela* o título é adequadíssimo e, portanto, legítimo, isso se dá em decorrência da exposição dos motivos que, para tal, não apresenta qualquer espécie de força reacionária: o escritor é autêntico, desde que ele vá ao encontro da realidade onde presumivelmente descobre o que há de mais autêntico em nossa cultura. Isto sem esquecer que o esforço de ir em busca dessa realidade é para mostrar ao povo sua face contraditória. *Barrela* está vinculado a uma notícia de jornal. A mesma conjuntura, no entanto, não é factível com *Perdoa-me por me traíres*, pois, organizando as suas peças que viriam logo após *Vestido de Noiva*, como as que receberiam o tratamento de um *teatro desagradável*, Nelson Rodrigues escreve: “O dr. Alceu escreveu dois artigos, dizendo que a peça começava a ser abjeta no título, quer dizer essa misericórdia, essa bondade, essa compaixão do título ele acha tratar-se de uma abjeção. É um católico que não conhece o perdão” (RODRIGUES, 2012: 78)<sup>7</sup>. Para o dramaturgo, essa abjeção era uma barreira intransponível.

No final dos anos 1950, Nelson Rodrigues era um dramaturgo consagrado, responsável pela renovação do teatro brasileiro em termos de um projeto moderno. Plínio Marcos, por sua vez, tivera um êxito local, só alcançado por causa da atenção que lhe dedicara Patrícia Galvão, uma das musas do modernismo. Apesar de dividirem os princípios norteadores quanto à criação artística, a repercussão de seus trabalhos não poderia ser equivalente. As visões de cada dramaturgo sobre o que significa ter sucesso correspondiam-se. Todavia, a trajetória de cada um após receber a glória por um triunfo instantâneo tomou rumos antagônicos.

Em uma das biografias escritas sobre o dramaturgo Plínio Marcos, Lucinéia Contiero (2007) narra o episódio da apresentação única de *Barrela*. Para a realização da peça no Festival de Teatro Estudantil, ocorrida em Santos, foi necessária a intervenção de Paschoal Carlos

4 Conforme o Dicionário Houaiss, *chinchar* é “roçar lubrificamente; bolinar, tirar um sarro”.

5 Conforme o Dicionário Houaiss, *acampanar* é “seguir ou vigiar (alguém), sem que seja percebido, com o fito de roubar, furtar, prender etc.”

6 Conforme o Dicionário Houaiss, *curriola/curriola* é “grupo de pessoas que agem desonestamente ou de forma inescrupulosa; quadrilha”.

7 Texto de Nelson Rodrigues que foi curado por uma de suas filhas, Sonia Rodrigues, em livro intitulado *Nelson Rodrigues por ele mesmo*.

Magno, produtor e animador cultural determinante para o movimento de renovação da cena brasileira. Isto devido ao fato de que a Censura Federal não autorizou sua encenação, ficando proibida, em um primeiro momento, por dois meses. A descrição feita pelo dramaturgo daquela noite é a de uma profecia na qual o sucesso que ele experimentara não se repetiria, embora o bom resultado alcançado, àquela altura, e que se sucedia à sua dedicação ao circo-teatro Pavilhão Liberdade, fosse para ele decisivo.

Assim, o artigo assinado por Patrícia Galvão e nomeado *Esse analfabeto esperava outro milagre de circo*<sup>8</sup>, no início dos anos 1960, destaca que “o nível mental e intelectual do autor, infelizmente, se desencontra, como possibilidade, para palmilhar o terreno ambicionado”. Um fracasso semelhante também estava reservado a Nelson Rodrigues, após o estonteante *Vestido de Noiva* com a peça *Álbum de Família*. O crítico Álvaro Lins é incapaz de ultrapassar algumas superfícies do texto, restringindo-se à classificação de sua leitura como artística e não artística.

Para Letícia Tomazella Costa, “de fato, as falas das personagens pautam-se pela linguagem coloquial, ordinária, marcando-se pela exaltação passional, pelos conflitos e intrigas – inveja, ódio, raiva, medo, frustração, amor, desejo insatisfeito, ciúme” (COSTA, 2010, p. 146). Tal descrição, embora dirigida efetivamente aos diálogos de Nelson Rodrigues, seria igualmente válida para a troca intersubjetiva presente em Plínio Marcos. Todavia, a linguagem de rua dos dois divergem consideravelmente. Por quê?

Tomemos o exemplo da *curra* e como dois poetas o dispuseram na composição de seus poemas dramáticos, produzindo, cada qual, uma diferença, isto é, trazendo algo de novo à sua imagem poética. Começando por Plínio Marcos, reparamos que não há, por parte deste, o gesto de impedir que a curra seja vista, embora a cena para o público seja toda ela feita com as luzes apagadas, o que não interfere na produção de um efeito mimético, que é, antes de tudo, o desejo do dramaturgo: causar o mal-estar. A rubrica é bem elucidativa: “A luz se apaga. Quando a luz se acende novamente, o Garoto está jogado no chão”. Plínio possui uma intencionalidade clara de quebrar um tabu: mostrar que a notícia dada no jornal tem origem numa história real, que aconteceu, e não é inventada!

Se o *teatro desagradável* de Nelson Rodrigues ficou conhecido por ser sensacionalista, Plínio Marcos, ao contrário, tivera sua postura julgada por colocar fatias da realidade no palco. Em duas declarações do autor de *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962) e de *Toda nudez será castigada* (1965), a curra é problema estilístico, e não da ordem do real.

Falando sobre o corte de uma das cenas do filme *Toda nudez será castigada* (1973), dirigido por Arnaldo Jabor a partir de peça homônima, Nelson Rodrigues se alegra muito com o

8 Este artigo se refere àquele que Patrícia Galvão escreveu sobre a segunda peça do dramaturgo, *Os Fantoches*, encontrado no seguinte endereço eletrônico: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u7694.shtml>>.

incrível sucesso que teve a curra do cego na França. Além disso, comprovando o caráter estético de suas afirmações e escolhas como autor, Rodrigues também se vangloria da construção de uma personagem como a Maria Cecília em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, que promove a sua própria curra.

A sanção que Nelson Rodrigues sofreu em suas peças e nos filmes roteirizados a partir delas, não pode ser considerada a mesma espécie de sanção que Plínio Marcos sofreu sem trégua na maior parte de sua produção dramática como poeta da cena. No caso de Plínio, a censura a ele aplicada está relacionada precisamente à transgressão do que não se pode ou deve proferir ou do que não se pode ou não se deve falar, rebentando os limites da representação, que organiza uma maneira de ver. É esse papel que cabe oficialmente à censura e a qual irá se referir o teórico e crítico de cinema Noël Burch no âmbito do seu campo de estudo:

Todas as censuras, oficiais ou privadas, instituídas para coibi-lo [o poder tacitamente reconhecido aos cineastas] *concentraram-se no conteúdo da imagem, nunca em sua forma*. [...] *A censura cinematográfica sempre representou um meio de proteger a massa daquilo que não queria ver*, de tudo que ameaçasse seu bem-estar físico e emocional. [...] A censura é uma imposição que a massa faz aos cineastas, um gesto de autodefesa que ela assume para se proteger das experiências que os locutores jornalísticos chamam de ‘sensações fortes’, mas que podem ser muito mais do que isso. *Consideraremos a censura como a expressão sociológica, em uma determinada sociedade, em um determinado momento, das tensões provocadas pela violação de um tabu*. Em um certo nível, este conceito tem uma base de realidade (BURCH, 2011: 150).

A digressão de Nelson Rodrigues sobre os incestos que permeiam *Álbum de Família* gira em torno da forma, e não do conteúdo. A diatribe com os críticos-detratores é, segundo as palavras do dramaturgo, “um critério numérico” – quantos seriam necessários para a concepção do drama. A Nelson, um só incesto não era o bastante – a composição do drama exigia mais que um incesto figurando como ato único. Tendo como título secundário *Tragédia em três atos*, o *Álbum de Família*, conforme os críticos-detratores, não poderia ser tragédia, porque, segundo, novamente, as palavras do dramaturgo, “ficou patenteada também a inexistência de um ‘diálogo nobre’. Este último defeito, por si só, parecia excluir *Álbum de Família* do gênero trágico”<sup>9</sup>. Portanto, a discussão gravita num problema de ordem estética, formal, sem roçar a possibilidade de se afigurá-la, tal qual, no palco, diversamente do que ocorrera com *Barrela*.

Como explicitado anteriormente, *Barrela* foi, a princípio, censurada, e depois liberada para uma apresentação. Este fato transfigurou o destino de Plínio Marcos. Como nos conta Lucinéia Contiero, “assim que os censores saíram, ele avisou que não iam mudar ‘porra nenhuma’, que deviam falar ‘com todas as letras’. Aconteceu então que algumas pessoas saíram no meio da apresentação, a grande maioria que ficou aplaudiu de pé, deixando estupefatos os censores” (CONTIERO, 2007: 111). Uma das condições que foram impostas pela Censura

<sup>9</sup> *Teatro desagradável*, escrito em 1949 para o primeiro número da revista *Dionysos*. In: RODRIGUES, Sonia. (Org.). *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Federal, a fim de que a peça fosse exibida no Festival de Teatro Estudantil em Santos, era a de que fosse atenuada uma fala na qual um dos personagens responde: “Te enrabo com um cabo de vassoura”.

Assim sendo, o acordo foi infringido, junto com o tabu. Se o argumento da censura, até então, era “um meio de proteger a massa daquilo que não queria ver”, e a massa não só assiste, mas como também aplaude, um novo pacto se instaura entre palco e plateia: em decorrência do contexto da ditadura militar que se avizinhava, do recrudescimento da repressão, começou-se a cobiçar o gesto de ver tudo o que era ocultado, proibido, silenciado. A partir do momento em que Plínio Marcos rompe com a censura, para Lia Duarte Mota, o dramaturgo “instaura um novo significado para o realismo no teatro, inclui os marginais nos palcos brasileiros, faz com que a violência e os palavrões não sejam exagerados ou gratuitos, mas necessários para que a trama seja coerente. Há, portanto, a denúncia e a transgressão” (MOTA, 2015: 336).

Funcionando como uma recapitulação das suas experiências teatrais, Nelson Rodrigues designa seu caminho como autor após *Vestido de Noiva* como aquele que o poderia levar até onde quisesse, exceto ao êxito. Como e por que Nelson Rodrigues possui esse reconhecimento de que não alcançaria mais o sucesso atingido com *Vestido de Noiva*?

A primeira pergunta pode ser respondida simplesmente pela leitura que este fazia da crítica de sua época. Todo texto que tem como pressuposto avaliar uma obra, na enunciação de suas ideias, é, além do caráter descritivo sobre o trabalho de criação de outrem, reflexo de suas fontes e arranjos argumentativos.

Nelson Rodrigues intuía que o acerto que cravara com *Vestido de Noiva*, por meio da estrutura dos três planos pelos quais a personagem Alaíde atravessa ao longo da peça, satisfaria a ânsia da modernidade, tanto que a montagem dirigida por Ziembinski no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, no ano de 1943, é considerada um marco no teatro brasileiro, precisamente porque ele é o primeiro a fazer o que ninguém fez. Além do mais, as conquistas do autor há muito haviam sido reivindicadas pelos críticos, que afirmavam não existirem obras montadas com qualidade o suficiente para serem julgadas aos olhos deles e do público.

Diante de tal exposição, a segunda pergunta pode ser facilmente respondida, visto que Nelson Rodrigues se desvia propositadamente do projeto moderno para seu esquema de *teatro desagradável*, que se evidenciaria por se constituir em “obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia” (ibid.). Anunciando de forma antecipada a recepção crítica sobre peças como *Álbum de Família* e *Anjo Negro*, seja por repulsão e morbidez ou por um ímpeto de cólera investido contra os personagens, Nelson Rodrigues antevia que uma parcela dos críticos atribuisse aos seus textos um caráter doentio. Álvaro Lins foi um que considerou que *Álbum de Família* só despertaria interesse naquele que ali se identificasse com a pequenez dos atos, um lugar ironicamente congênito aos personagens da obra de Plínio

Marcos.

Houve críticos que apreciaram o mérito de *Álbum de Família* superior ao de *Vestido de Noiva*, por compreenderem que *Vestido de Noiva* era demasiado evocativa e elevada, ao passo que *Álbum de Família* era mais bestial. Um destes críticos foi Pedro Dantas. Conforme Letícia Tomazella Costa, “ele contextualiza bem a sua crítica, apontando o porquê de a peça ter sido considerada, pela maioria dos críticos, um fracasso. Esse é o ganho da crítica feita por ele: entender o que se passou no próprio âmbito da recepção, quando a peça surgiu” (COSTA, 2010, p. 134). Como mencionado anteriormente, a crítica de Álvaro Lins separava a recepção da crítica. Logo, Pedro Dantas aporta uma diferença ao encarregar a recepção do fracasso de *Álbum de Família*.

Para Walter Lima Torres (2016), teórico teatral:

O sucesso pode ser compreendido como uma construção de caráter cognoscível, sensível, emotivo que nasce da sinceridade de propósitos do conjunto de agentes criativos que acabam por encontrar no público geral ou em grupos de espectadores específicos, com a mediação da crítica, um espaço de reconhecimento. A celebração da crítica, junto a interação com um público, que se percebe incluído e reconhecido na substância social oferecida pela obra, permite, assim, a aproximação entre obras e espectadores (TORRES, 2016: 250-251).

Tal definição de sucesso apontada pelo teórico é o que afasta o *teatro desagradável* de Nelson Rodrigues das peças de Plínio Marcos na década de 1960, a saber, *Dois Perdidos numa Noite Suja* (1966) e *Navalha na Carne* (1967). A crítica e o público foram favoráveis às peças de Plínio Marcos, enquanto Nelson Rodrigues, a partir de *Álbum de Família*, ao contrário, foi despertando cada vez menos interesse sobre sua obra dramaturgica. Por que Nelson Rodrigues, apesar de seus esforços de parecer menos lírico, não obteve excelentes resultados como Plínio Marcos, que recebera elogios da crítica do porte de Sabato Magaldi, sustentando que, em nosso panorama brasileiro, ninguém havia tingido tão cruelmente os personagens do sub-mundo?

Apesar de recorrerem a um mesmo procedimento – a linguagem de rua – e por incrível que a afirmativa possa querer legitimar, Nelson Rodrigues, com o *teatro desagradável*, entrara na marginalidade logo após ter entrado pela porta da frente na história do teatro brasileiro com um tapete vermelho estendido,

Se Plínio Marcos suplantou Nelson Rodrigues nesse episódio da marginalidade, isto se deve à incorporação, em sua imagem, do marginal, pois, como salienta Lia Duarte Mota, “manter-se marginal era também a forma de ser conhecido” (MOTA, 2015, p. 341). Assim, Plínio Marcos se institucionalizou quando o que apresentava no palco não era meramente uma realidade teatral, mas uma fatia de realidade no palco.

Nelson Rodrigues ficou à margem desta instituição exatamente por ter defendido aquilo

que Patrícia Galvão dissera contra *Barrela* de Plínio Marcos, no artigo sobre *Os Fantoches*, em que alega que o principal defeito da primeira peça do dramaturgo era não conseguir passar do plano da reportagem para um plano de criação.

Nelson Rodrigues, a respeito de *Anjo Negro*, corrobora a visão de Patrícia Galvão, ao afirmar que “Anjo Negro jamais quis ser uma fidelíssima, uma veracíssima reportagem policial. Ismael não existe em lugar nenhum; mas vive no palco. E o que importa é essa autenticidade teatral” (ibid.). Tal manifestação é diametralmente oposta às características legitimadoras do teatro de Plínio Marcos na década de 1960, tal como a expressa na descrição da personagem Nina, de *Quando as máquinas param* (1967), versão definitiva de *Enquanto os Navios Atracam* (1963) e apresentada no Teatro de Arte, sala pequena do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, na cidade de São Paulo: “Walderez de Barros é bem um protótipo social facilmente conotável, uma personagem que se dá ao público de dentro para fora, sem embustes, inteira, como aliás teria de ser, pois é impossível ludibriar um público que conhece ‘Nina’ como conhece os dedos das mãos” (APOLINÁRIO, sem data)<sup>10</sup>. Ou seja, Nina não só vive no palco, como existe na vida.

Côncio deste retrato institucional, a apreciação de Nelson Rodrigues sobre sucesso de Plínio Marcos tem como alvo menos o dramaturgo do que as instâncias legitimadoras. Oswaldo Mendes, biógrafo do *Repórter de um tempo mau*, narra um fato ilustrativo:

Para Nelson Rodrigues, foi uma ‘fatalidade’ Plínio ter começado no Teatro de Arena: Se o não tão jovem autor ainda lá estivesse, continuaria virginalmente inédito. Sim, não teria uma vírgula encenada. Até que, um dia, apanhou um original seu e foi representá-lo num boteco. E o público de paus-d’água, gigolôs, contrabandistas e senhoras indígenas foi muito mais generoso e solidário do que o Teatro de Arena. Ali começou a glória (MENDES, 2009: 137).

Mediante este fato, podemos observar que a abordagem utilizada por Nelson Rodrigues foi a de situar Plínio Marcos fora do código estético e cultural da época – o Teatro de Arena é uma maneira de pensar a dramaturgia como uma representação das questões sociais e políticas do país – e dentro de um enquadramento que não era o do teatro de Plínio Marcos – o teatro de rua. Aqui, dissimuladamente, o autor distorce as qualidades físicas do local onde teve lugar a estreia de *Dois Perdidos numa Noite Suja* – o bar Ponto de Encontro, na Galeria MetrÓpole, visto que tal centro comercial “era um ponto de luxo nos anos 1960 e começo dos anos 1970”<sup>11</sup>. A estreia de *Dois Perdidos numa Noite Suja* foi no ano de 1966.

Plínio Marcos só montara a peça lá porque não havia achado um teatro para apresentá-la, e não em virtude de ter a rua como um espaço cênico. Não interessava a Plínio a silhueta da cidade, o âmbito urbano. Quando Nelson enumera que o público é composto por “paus-d’água,

10 A crítica, na íntegra, pode ser lida em: <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/maquinas-apolinario.htm>>.

11 Para informações sobre a Galeria MetrÓpole, acessar: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,predios-de-sao-paulo-galeria-metropole,9643,0.htm>>. Último acesso em: 28 de Novembro de 2017.

gigolôs, contrabandistas e senhoras indígenas”, seu intento primordial é dar à apresentação da peça um caráter popular, inclusive, mordazmente folclórico, de participação volúvel e, além do mais, encerrando uma heterogeneidade com brilho falso, em que nada é tão rígido quanto numa sala de espetáculos.

Conforme o pesquisador André Luiz Carreira, “o teatro de rua é quase sinônimo de ‘diletantismo’, e dentro do próprio contexto teatral, ocupa um lugar marginal. [...] ao utilizar o espaço da rua já se encontram assumindo uma atitude de confronto com a cultura dominante que sempre atribui um valor superior ao teatro realizado nas salas” (CARREIRA, 2005, p. 31). Nelson Rodrigues se aproveita dessa virtude do teatro de rua que vinha se formando na década de 1960 a fim de concordar com todas as glórias imputadas a Plínio Marcos, exceto uma: a de ele ser um autor teatral.

A pesquisadora Lia Duarte Mota (2015), por exemplo, traça uma figura do dramaturgo alheia ao teatro quando afirma que as peças que ele escrevia podiam ser realizadas em qualquer espaço. Segundo Mota, o teatro seria apenas uma dessas possibilidades de realização do texto. Outros aspectos mencionados por Lia Duarte Mota atestam um frágil laço de Plínio Marcos com o teatro ao mencionar que ele o profanava ao fazer suas peças fora do edifício teatral, ou na exigência de um ator que saiba lidar com um público que não tem o costume de frequentar as salas teatrais. Como consequência, Plínio Marcos, em virtude de trazer figuras marginalizadas ao palco, borra as fronteiras entre o que seria do palco e o que seria da rua, embaralhando, inclusive, a própria ferramenta de criação que compartilhava com Nelson Rodrigues, a saber: a linguagem de rua.

## REFERÊNCIAS

- APOLINÁRIO, João. *Plínio Marcos faz campanha de teatro popular nos sindicatos*. Sem data. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/maquinas-apolinario.htm>>. Último Acesso em: 14/08/2017.
- BURCH, Noël. Estruturas de Agressão. In: \_\_\_\_\_. *Práxis do cinema*. (tradução Marcelle Pithon, Regina Machado). São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CARREIRA, André. Reflexões sobre o conceito de Teatro de Rua. In: Narciso Telles, Ana Carneiro (Org.). *Teatro de rua: Olharse perspectivas*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2005.
- CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: uma biografia*. 2007. 344 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Assis, 2007.
- COSTA, Letícia Tomazella. *A fortuna crítica de Vestido de Noiva e Álbum de Família, de Nelson Rodrigues: casamento e/ou divórcio?* 2010. 175 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. 2010.
- GALVÃO, Patrícia. *Esse analfabeto esperava outro milagre de circo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u7694.shtml>>. Último Acesso em: 14/08/2017.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.
- MAGALDI, Sábado. *Navalha na Carne é apenas um espetáculo, mas como dói*. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/navalha-sp-sabato.htm>>. Último Acesso em: 14/08/2017.
- MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.
- MOTA, Lia Duarte. Plínio Marcos: faces de um personagem marginal. In: Alexandre Faria, João Camillo Penna, Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (Org.). *Modos da Margem: Figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.
- MENDONÇA, Paulo. *Crítica de Dois perdidos numa noite suja, 1966*. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/criticas/2perdidos-sp-paulo.htm>. Acesso em: 14/08/2017.
- RODRIGUES, Sonia (Org.). *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- SCHOLZ, Cley. *Prédios de São Paulo: Galeria Metrópole*. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,predios-de-sao-paulo-galeria-metropole,9643,0.htm>>. Último Acesso em: 14/08/2017.
- TORRES, Walter Lima. *Ensaio de Cultura Teatral*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

>RECEBIDO EM 14 DE AGOSTO DE 2017

APROVADO EM 28 DE NOVEMBRO DE 2017

## ABSTRACT:

This article depicts the obnoxious theater by Nelson Rodrigues and the characters from social periphery by Plínio Marcos in line with a procedure used by both playwrights in their stage writing: colloquialism. Through the search of theater criticism about the playwright's pieces, we intend to show the features of legitimacy, pointing out the role of colloquialism for artistic validation. Understanding the idea behind a well acclaimed play by critics and public, we'll investigate the context of social periphery, as a playwright who founded a theatrical modernity in Brazil and another who altered realistic experiences made all over the country.

## KEY - WORDS :

Colloquialism; theater criticism; artistic legitimacy; periphery; obnoxious; theater.