

Plínio Marcos e João das Neves: tráfegando na contramão no Brasil pós-1964

Kátia Rodrigues Paranhos*

Resumo

Teatro social e teatro político são duas denominações, entre outras, que ganharam corpo em meio a um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Seu ponto de convergência estava na tessitura das relações entre teatro e política, ou mesmo entre teatro e propaganda. Este artigo aborda os sentidos do engajamento, a partir das trajetórias de Plínio Marcos e João das Neves, que, como figuras políticas, intervêm criticamente na esfera pública, trazendo consigo não só a transgressão da ordem e do existente, mas também o questionamento de sua inserção no modo de produção capitalista e, portanto, a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade. Caminhando por trilhas diversas, esses dois dramaturgos se notabilizaram pelo engajamento político ou “legítimo”, como lembra Eric Hobsbawm noutro contexto, aliado à capacidade de lançar ideias, perguntas e desafios, em plena ditadura militar, no campo das artes, propondo, então, indagações que ecoam até os dias de hoje.

Palavras-chave: Plínio Marcos; João das Neves; engajamento; dramaturgos.

* Doutora em História Social pela Unicamp. Professora dos cursos de graduação e pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Pesquisadora do CNPq e da Fapemig. Autora do livro **Era uma vez em São Bernardo: o discurso sindical dos metalúrgicos (1971/1982)**. (Campinas: Editora da Unicamp/Centro de Memória – Unicamp, 1999). Editora de **ArtCultura** – Revista de História, Cultura e Arte. E-mail: akparanhos@triang.com.br

Plínio Marcos and João das Neves:
Swimming Against the Stream in Post-1964 Brazil
Abstract

Social Theater and Political Theater are two designations, amongst others, that gained shape in the midst of a hot debate throughout the end of the 19th Century and which consolidated in the 20th century. Its point of convergence was the relationship between drama and politics or even between theater and propaganda. This article approaches the meanings of engagement on the basis of the trajectories of Plínio Marcos and João das Neves who, as political figures, intervene critically in the public sphere, not only violating the order and of that which was considered as a given or existing situation, but also their own insertion in the capitalist mode of production, thereby, criticizing the form and content of their own activity. Through different paths, these two play writers became well known for their political or “legitimate” (as points out Eric Hobsbawm in another context) engagement together with their capacity of spreading out ideas, questions and challenges during the military dictatorship, in the fields of the arts, while proposing questionings that echo to these days.

Keywords: Plínio Marcos, João das Neves; political engagement; play writers.

Engajamento versus engajamento

No início da década de 1980, Fernando Peixoto, no texto “Quando o povo assiste e faz teatro” – a propósito da peça *Pensão Liberdade*, encenada pelo Grupo de Teatro Forja, ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema –, salientou a importância do teatro popular como uma questão política, identificando a “estética popular e revolucionária” como “uma estética do oprimido, que exprime a ideologia da libertação” (Peixoto, 1981, p. 32-33).

Assim, o desafio do teatro popular era repostado em cena em plena ditadura militar no Brasil do pós-1964. Experiências como a do Forja recolocavam, para pesquisadores e para os próprios movimentos sociais, a questão de uma outra teatralidade, de uma outra estética e – por que não dizer? – de uma outra forma de intervenção nos movimentos populares.

Não é de hoje que se fala em “teatro popular” ou “teatro operário”. Desde o final do século XIX, surgiram tanto experiências de popularização do espetáculo teatral, entre as classes trabalhadoras, como iniciativas dos próprios trabalhadores ligados a associações, clubes, sindicatos e/ou partidos, no sentido de desenvolver um teatro de operários para operários.

Na Alemanha e na França, propostas como a do *Freie Bühne* (Cena Livre), de 1889, ou do *Théâtre du Peuple* (Teatro do Povo), de 1885, pretendiam ir além do mero barateamento do custo do ingresso. Ao mesmo tempo, houve inúmeras iniciativas vinculadas às associações e aos clubes operários em distintos países da Europa. A nova dramaturgia apontava, como principal característica, a celebração do trabalhador como tema e intérprete, aliada à perspectiva do resgate, para o teatro, dos temas sociais.

Voltando a atenção, por exemplo, para o teatro americano da primeira metade do século XX, pode-se recontar uma história a contrapelo. Iná Camargo Costa – num dos seus mais importantes trabalhos (Costa, 2001) –, recupera o movimento teatral dos trabalhadores americanos, atirados ao esquecimento pela tradição que concebeu a história e a estética oficiais do teatro. Grupos teatrais como o *Artef* (1925), *Workers Drama League* (1926), *Workers Laboratory Theatre* (1930) e *Group Theatre* (1931) mostravam não apenas as suas ligações com os anarquistas, socialistas e comunistas – incluindo aí alguma aproximação entre intelectuais, artistas e militantes de esquerda –, como também registravam as influências das propostas do teatro político de Piscator.

Teatro político e teatro engajado são algumas denominações de um vivo debate que atravessou o final do século XIX e se consolidou no século XX. Para o crítico inglês Eric Bentley, o teatro político refere-se tanto ao texto teatral como a quando, onde e como ele é representado. Aliás, ao saudar a presença do teatro engajado, na década de 1960, nos Estados Unidos, o autor lembrou que o fenômeno teatral por si só é subversivo, pois

onde quer que “duas ou três pessoas se reúnam”, um golpe é desfechado contra as abstratas não-reuniões do público da TV, bem como contra as reuniões digestivas de comerciantes exaustos na Broadway. [...] A subversão, a rebelião, a revolução no teatro não são uma mera questão de programa, e muito menos podem ser definidas em termos de um gênero particular de peças. (Bentley, 1969, p. 178)

Num artigo de 1968, Dias Gomes enfatizou:

Toda arte é, portanto, política. A diferença é que, no teatro, esse ato político é praticado diante do público. [...] o teatro é a única arte [...] que usa a criatura humana como meio de expressão. [...] Este caráter de ato político-social da representação teatral, ato que se realiza naquele momento e com a participação do público, não pode ser esquecido. (Gomes, 1968, p. 10)

Por isso, no entendimento do autor, coube ao teatro um papel de destaque na luta contra a ditadura implantada no Brasil em 1964: “a platéia que ia assistir ao *show Opinião*, por exemplo, saía com a sensação de ter ‘participado’ de um ato contra o governo” (*ibidem*, p. 11). Afinal de contas, desde *Anchieta* – “o nosso primeiro dramaturgo” –, teatro e política estão umbilicalmente ligados à questão da função social da arte. A defesa do engajamento, portanto, parte do princípio de que os autores que falam sobre a realidade brasileira (sob diferentes óticas) são engajados. Isto significa dizer que o teatro é uma forma de conhecimento da sociedade. Assim, mesmo aqueles que se autoproclamavam não-engajados ou apolíticos, na verdade acabavam assumindo uma posição também política (ver Gomes, 1968, p. 13, 15 e 17).

As experiências do teatro operário, do Arena, dos Centros Populares de Cultura (CPCs), do Oficina e do Opinião em busca do político e do popular carregaram um amplo movimento cultural que envolveu grupos, diretores, autores e elencos, conjunto este que sofreu um violento revés com o golpe militar e, particularmente, após o AI-5, em 1968.

A partir daquele momento, para inúmeros grupos, fazer um teatro popular significava assumir uma posição de rebeldia frente ao teatro comercial – o “teatrão” – e ao regime político. Podem-se detectar, inclusive, algumas expressões para essa forma de agitação, como “teatro independente” e “teatro alternativo”.

No que se refere ao campo da cultura, em especial no teatro no Brasil do pós-64, interessa salientar que, enquanto a maioria dos artistas estava profissionalmente vinculada à indústria cultural, outros buscavam provisoriamente o exílio e alguns ainda tentavam uma resistência à modernização conservadora da sociedade, inclusive ao avanço

da indústria cultural. Estes buscavam se articular com os chamados novos movimentos sociais que, aos poucos, se organizavam, mesmo com a repressão (sobretudo em alguns sindicatos e comunidades de bairro) e muitas vezes em atividades associadas com setores de esquerda da Igreja católica. Em Santo André (SP), por exemplo, foi fundado, em 1968, o Grupo de Teatro da Cidade (GTC). Com outros grupos teatrais montados na periferia paulistana (tais como Núcleo Expressão de Osasco, Teatro-Circo Alegria dos Pobres, Núcleo Independente, Teatro União e Olho Vivo, Grupo Ferramenta de Teatro, Grupo de Teatro Forja), o GTC constituiu o “teatro da militância” — na expressão de Silvana Garcia (2004, p. 124).

Plínio Marcos e João das Neves: caminhos cruzados

A proposta de arte operária – encampada por muitos grupos teatrais que atuavam na periferia – ligava dois polos: política e estética. Os trabalhadores chamavam a atenção para um outro tipo de teatro, que buscava, entre outras coisas, o engajamento social aliado ao universo lúdico. Autores como Fernando Peixoto (1981), ao se referirem às experiências do Forja, destacam tanto a visibilidade do teatro dos trabalhadores, no cenário Brasil do pós-1964, como a arquitetura dos textos escritos por eles.

Entre 1979 e 1984, o Grupo de Teatro Forja, ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo (SP), notabilizou-se por encenar, na maioria das vezes, textos escritos coletivamente. A primeira experiência de montagem de dramaturgos fora do meio operário ocorreu em 1981, com a apresentação de *Operário em construção*, cuja base são poemas de Maiakóvski, Vinicius de Moraes e Tiago de Melo. Em 1984, foi produzida a peça *Dois perdidos numa noite suja*, escrita em 1966, por ocasião das comemorações dos cinco anos de existência do grupo. Aliás, o autor da peça, o dramaturgo Plínio Marcos, era figura constante no ABC paulista: participou de numerosos debates, seminários e/ou palestras promovidos pelos sindicatos operários, assim como teve algumas de suas peças encenadas pelos grupos de teatro da região^{3.1}. Segundo Tin Urbinatti, naquele momento

as TVs estavam veiculando intensamente o tema da pena de morte. A partir desse dado, começamos a ler alguns textos do Gramsci e a peça do Plínio. Discutimos coletivamente a questão da pena de morte e passamos a entrevistar e recolher relatos de desempregados na região. “Dois perdidos” junta o universo da marginalidade ao do desemprego, o que dá margem para se pensar o que é ser “bandido”? (Urbinatti *apud* Paranhos, 2002, p. 178).

Com efeito, entre 1981 e 1985, a indústria automobilística brasileira despediu dezenas de milhares de operários. No ABC, as demissões chegaram, em agosto de 1981,

a 50 mil metalúrgicos. Em São Bernardo — “capital do desemprego” —, contavam-se vários casos, como o do operário cearense Rubens Menezes Cardoso que, desesperado com a demissão, ameaçou se jogar do 17º andar do prédio da Prefeitura; ou o de um metalúrgico desempregado que, ao receber a conta de gás, entrou em crise de agitação psicomotora e destruiu os móveis de sua casa (cf. Paranhos, 2002).

Conectadas a esse cenário, em geral as peças de Plínio Marcos atingem o leitor e/ou espectador como estilete: ao mesmo tempo, provocam repulsa e despertam uma angústia solitária, a necessidade urgente de intervenção. Nelas se misturam o terror e a piedade no grau mais absoluto; diálogos exatos, crus, ferinos; explosões de ódio e violência incontidos, humilhações, provocações sadomasoquistas; rastejamento abjeto de humilhados e ofendidos; círculos de tensão entre algozes e vítimas que intercambiam seus papéis; relações de poder estabelecidas confusamente num emaranhado de seres ignorados pelos “cidadãos contribuintes”; uma fauna de alcaguetes, prostitutas, homossexuais, cafetões e cafetinas, policiais corruptos, desempregados, prisioneiros assassinos, loucos, débeis mentais, meninos abandonados: seres jogados em cena sem nenhuma cortina de fumaça.

Em seus escritos, Plínio Marcos procura denunciar e contestar o modelo capitalista de produção e, conseqüentemente, o próprio regime militar, instituído no país em 1964. Por isso, ele foi um dos autores mais perseguidos de sua época, quando a liberdade de expressão e a democracia foram extirpadas para dar lugar a um regime ditatorial opressor. A simples menção a seu nome já era sinônimo de problema. A Censura Federal, por exemplo, o via como um maldito, pornográfico e subversivo. Na sociedade, ele se tornou figura polêmica porque punha em discussão o “excluído social” e outros aspectos pouco discutidos durante a ditadura militar, quando opinar e criticar livremente era muito arriscado, por isso era um ato de coragem².

Plínio Marcos escrevia conforme o que via na sociedade e o que vivenciava em sua vida, trafegando por “esse Brasil polimorfo, tônico e teimoso, subjugado pelas diferenças sociais, pela miséria, pelo abandono, um mundo de excluídos, mas que se conta por milhões” (Mostaço, 2002, p. 10). Autodenominava-se “repórter de um tempo mau” e, para denunciar as mazelas de sua época,

pariu e deu voz a uma formidável galeria de criaturas: ternas, líricas, truculentas, vadias, esperançosas, vitais em sua sobrevivência, seres mediatizados pelo real e pelo imaginário, lugar onde a ficção nasce, grande parte das vezes, com um grito de denúncia ou desejo de reconhecimento. (*idem*)

Nas suas peças, avultam como temas a solidão e a decadência humana, o círculo vicioso da tortura mútua e a absoluta falta de sentido nas vidas degradadas, o beco

sem saída da miséria e a violência, a superexploração do trabalho humano e a morte prematura como horizonte permanente. Sobressaem, portanto, sujeitos sociais distintos, marcados pela tragédia individual e coletiva, que circulam pelo espaço urbano. Os personagens subvertem até certo tipo de teatro engajado em voga nos anos de 1960 e 1970, pois não veiculam, em regra, uma mensagem otimista ou positiva quanto à possibilidade de se ter alguma esperança de mudança social. O que importa é subsistir, seja como for, sem solidariedade de classe, sem confiança no próximo. Conforme Paranhos (2007) seus personagens se debatem num mundo que não oferece vislumbre de redenção; estão envolvidos em situações mesquinhas e sórdidas, nas quais a luta pela sobrevivência e pelo dinheiro não tem dignidade; via de regra, enveredam para a marginalidade mais violenta a fim de atingir seus objetivos.

Os cenários apresentados não condizem, em nada, com os ideais do nacionalismo cego, do patriotismo orgulhoso, tão disseminado após 1964. A maioria dos textos de Plínio Marcos encenados nos palcos brasileiros ilustra a luta pela sobrevivência de sujeitos que, até então, eram esquecidos ou escondidos por certos segmentos por se distanciarem dos padrões de comportamento dominantes. Aparece representada aquela parcela da população a quem foi negado o mínimo de dignidade, impedindo qualquer idealismo ou esperança de mudança, e que tem como única forma de protesto a violência, que não se volta só às classes dominantes, mas também aos pares dessa população.

Não custa lembrar que, na sua coluna *Janela Santista*, do **Jornal da Orla**³, “trazia histórias e apresentava o olhar do cronista sobre a cidade onde nasceu e cresceu, coisa que sempre fez questão de mostrar em suas peças, seus textos e nos jornais em que colaborou” (Maia, Contreras e Pinheiro, 2002, p. 26).

Pois é, esse sou eu: saltimbanco do Macuco, meu bairro querido, o bairro da minha vida, o pedaço de mundo que me deu tutano, sustento e energia, o pedaço de mundo que forjou em mim o amor à vida e a vontade de lutar contra qualquer opressor. Por ser do Macuco, me fiz guerreiro. Por ser guerreiro, me fiz lutador pela liberdade de expressão. Por tudo isso, escrevi Barrela e, depois dela, um monte de peças (Marcos *apud ibidem*, p. 26-27).

Plínio também escrevia diariamente sobre futebol, tema que conhecia muito bem, e mesmo quando abordava esse assunto, não perdia a oportunidade de criticar o regime militar. Além disso, alguns temas eram constantes nos textos do cronista, como a violência urbana, a miséria nas grandes cidades, a delinquência juvenil, as condições precárias dos presídios brasileiros, o que muitas vezes levou à demissão de Plínio Marcos de jornais e revistas⁴.

Paulo Roberto Correia de Oliveira (1999) ao estudar a trajetória do teatro brasileiro desde o final do século XIX até as novas tendências cênicas, considera Plínio Marcos um autodidata que construiu peças de grande intensidade dramática e impacto, conduzindo para o teatro, com realismo brutal, as tragédias das classes marginalizadas dos centros urbanos do Brasil.

Para Márcio Roberto Belani (2006), esse modo de pensar peculiar do dramaturgo santista fez dele uma mistura eclética de socialista, anarquista e comunista – ainda que rejeitasse todos esses rótulos —, sem teorias ou fórmulas de mudança social acabadas. Podemos, se o desejarmos, classificá-lo como um humanista que congregava em si os vários princípios comuns a essas doutrinas políticas, mas que se desenvolveram nesse autor, plasmados pela experiência prática de vida em meio ao povo. Plínio Marcos desejava uma mudança social, não necessariamente uma revolução armada, mas que certamente haveria de derrubar alguns dos pilares desse modelo de sociedade que se tinha na época, como a exploração exagerada da mais-valia, a concentração de poderes por uma minoria e o veto à liberdade de expressão. Embora não houvesse desenvolvido ainda uma forma lapidada do que deveria ser essa transformação social, essa ação renovadora caminharia ao lado de uma mudança individual, espiritual, conforme podemos pressentir na leitura de suas peças em convergência com o seu modo de agir e pensar nessa época.

Não é demais ressaltar que a dramaturgia de Plínio Marcos focaliza, de modo certo, a vida dos menos favorecidos, resgata a memória da população marginalizada (considerada apenas como estatística indesejada) e leva a se pensar, hoje, que suas obras estão mais vivas do que nunca, pois retratam situações sociais que ainda persistem nos espaços urbanos. Por exemplo, em *Navalha na carne* (1967) deparamos com três personagens do submundo que se encontram num quarto de hotel barato: Neusa Sueli, a prostituta, Vado, seu cafetão, e Veludo, o homossexual. Ao apresentar uma peça que foge dos padrões temáticos e estéticos do período em que foi escrita, Plínio Marcos nos obriga a considerar não apenas como as relações de poder se manifestam em seu texto dramático, mas, também, como elas influenciam as definições de “literatura” e “arte”.

Nesse sentido, a utilização de uma linguagem transgressora aliada à arte se mistura com as vivências experimentadas pelas margens. Assim, sujeitos embrutecidos pelas adversidades do capital se digladiam tanto num “sórdido quarto de hotel de quinta classe”, como na selva das cidades, que, via de regra, não tem lugar para todos. Para Neusa Sueli, o(s) quarto(s) e a cidade são o “lugar” do trabalho, enquanto Vado e Veludo se divertem na sinuca, pelas ruas ou “queimando erva e dinheiro [...] e eu que me dane na viração” (Marcos, s/d(a), p. 19). Dia e noite eles se repetem, num cotidiano massacrante.

Hoje foi um dia de lascar. Andei pra baixo e pra cima,
mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira.
Um miserável que parecia um porco. Pesava mais de mil

quilos. [...] Às vezes chego a pensar: Poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta (*ibidem*, p. 46).

Em *Quando as máquinas param* (1967), o dramaturgo apresenta a situação de um operário desqualificado e sem emprego. O personagem Zé vive uma relação conjugal que se equilibra entre a harmonia e a falta de expectativa social. Na peça, isenta de bandidos de qualquer espécie, Plínio expõe a relação amorosa dentro de uma estrutura familiar. Nina, a esposa, sustenta a casa como costureira, enquanto o marido todos os dias anda “pra cima e pra baixo e não há meio de arrumar uma vaga” (Marcos, s/d(b), p. 16). Para espairer, restam as novelas, para Nina, o futebol e o boteco, para Zé. Entretanto, uma novidade transforma, de modo radical, a vida do casal: a gravidez de Nina. Esse fato detona um conflito avassalador capaz de alterar, de vez, o quadro doméstico.

Eu não sei mais nada, Zé. Sempre estive do seu lado. Topei todas as paradas com você. Desde que casamos, nunca fomos num cinema, nunca passeamos, nunca comprei um vestido novo e nunca me queixei. [...] E assim, a gente ia. Aos trancos e barrancos, mas ia! Íamos ter filhos, íamos ser como todo mundo. [...] Agora, não sei. Não sei mais nada. Só sei que estou grávida. E vou ter meu filho. (*ibidem*, p. 60)

Para esses personagens, que abundam nas páginas de Plínio Marcos, a cidade é lugar do trabalho. É exatamente isso que norteia a temática de *Homens de papel* (1968), que narra a história de um grupo de homens e mulheres cujo ofício é catar papel nas ruas. Eles são vítimas de um explorador que compra deles o material pelo preço que ele mesmo determina. “A gente queria vir para a cidade grande”, mas “aqui é cada um pra si” (Marcos, 1978, p. 30 e 34).

Aliás, não é possível desvencilhar a experiência pessoal de Plínio Marcos, como um migrante vindo de Santos, dos seus textos. Esses entrecruzamentos podem ser destacados na escritura de *Dois perdidos numa noite suja*, na qual as relações entre história e ficção estão muito próximas, para não dizer imbricadas. Segundo Lucinéia Contiero, apoiada no depoimento da irmã de Plínio, depois que ele dormiu algumas noites na rodoviária e de ter sido ajudado por uma mulher, ficando alguns dias em sua casa, saiu desta

para ajeitar-se num porão, no centro, com “três bandidos”. [...] certa noite, depois da viração para conseguir uns trocados, Plínio voltou para o porão trazendo um par de sapatos, “que teria comprado ou conseguido sei lá” [...] a visão desse par de sapatos causou furor entre os outros “inquilinos”, que brigaram entre si para ver quem teria o direito ao roubo. A refrega forçou Plínio a fugir dali com os pertences na mão, sabendo que perdera o abrigo de vez (Contiero, 2007, p. 129-130).

Dois perdidos numa noite suja (1966) é a reescritura de um conto do italiano Alberto Moravia, *O terror de Roma*. No conto e na peça aparece o mesmo ponto da discórdia, objeto de conflito: um par de sapatos novos. O enredo gira em torno de Tonho e Paco, dois miseráveis solitários que ganham a vida no mercado, enchendo ou esvaziando caminhões, e que, à noite, dividem com as pulgas um quarto de pensão. Segundo Alberto d’Aversa,

a assimilação do conto de Moravia foi perfeita, total e absoluta; o conto desapareceu e no seu lugar nasceu uma peça nova e original, de uma originalidade teatral, ou seja, baseada sobre a novidade da linguagem, a precisão dos golpes de cenas e de nós dramáticos, a temperatura das situações, a eficácia das personagens, a verossímil possibilidade da fábula (Aversa *apud* Vieira, 1994, p. 67-68).

A peça foi apresentada pela primeira vez em 1966, para uma plateia reduzidíssima no bar Ponto de Encontro, centro de São Paulo, com Ademir Rocha (Tonho) e o próprio Plínio (Paco). Naquele momento, o dramaturgo era ator e técnico da TV Tupi.

Ofereci a peça a todo mundo, e ninguém quis. Diziam que eu estava ficando maluco, que peça com palavrão não ia acontecer nunca. Aí eu resolvi montar a peça [...]. Tinha duas pessoas que pagaram a entrada; três, com um bêbado que queria urinar no nosso camarim. (Marcos *apud* Vieira, 1994, p. 68-69)

Para Paulo Vieira, aquelas foram as três primeiras pessoas que “tiveram o prazer de presenciar o nascimento de Paco e Tonho, os desvalidos que se tornaram um dos marcos na dramaturgia brasileira dos anos sessenta, e que a despeito do autor trazia em sua linguagem muito dos códigos de vanguarda do momento” (Vieira, 1994, p. 69).

A trama se passa num quarto de hospedagem, simbolizando o “entre quatro paredes” característico de outras peças. Interiorano, com casa, mãe e pai nas Minas Gerais, Tonho acredita que pode sair do gueto da miséria. Criatura que oscila entre a loucura e a maldade lúcida, Paco não tem saída nem origem. Na primeira cena, estala o conflito, num diálogo violento que faz progredir a ação com a força desenfreada do instinto animal. Ambos põem em objetos a única chance de sobrevivência: para Tonho, a vida digna, decente, depende de um par de “pisantes” (sapatos) novos que lhe possibilite se candidatar a um emprego; Paco, com uma flauta roubada, ganharia alguns trocados — ele encarna o mal, às vezes em estado absoluto, embrutecido até o âmagô, definido pela fala de Tonho: “você deve ter levado uma vida desgraçada pra não acreditar em ninguém” (Marcos, 2003, p. 99).

A peça desce num espiral de violência verbal até o extremo da miséria moral e física. Paco encarna os diabos do inferno, noucateia Tonho da primeira à última cena, quando é nocauteado. Numa inversão súbita, Tonho incorpora a personalidade insana do outro, assumindo suas características sádicas. É tal a virulência dos ataques de Paco que a revolta de Tonho parece justificada: “Se acabou, malandro. Se apagou. Foi pras picas. Por que você não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! Até danço de alegria! Eu sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, o Perigos! Mau pacas!” (*ibidem*, p. 134). Plínio Marcos elabora um teorema trágico da vinculação da violência à miséria. É tal a virulência dos ataques de Paco que a revolta de Tonho — ele encosta o revólver no rosto do companheiro de quarto e dispara — parece justificada.

Dois perdidos numa noite suja retoma tanto o problema social quanto o existencial numa dimensão histórica dos dramas enfrentados pelos trabalhadores na sociedade capitalista. Em cena, a luta pela sobrevivência, a solidão nas grandes metrópoles, o trabalho precarizado, o desemprego, a situação de abandono no campo, o individualismo e o narcisismo dos próprios operários, a circularidade entre o “bem” e “mal”, a exposição dos preconceitos sociais, a busca pelo “caminho fácil” do crime, o desânimo, a crueldade, a violência. Décio de Almeida Prado, no programa da peça encenada no Arena em 1967, afirma que

em *Dois perdidos numa noite suja* Plínio Marcos explora um filão típico do teatro moderno, a partir de *Esperando Godot*: dois farrapos humanos ligados por uma relação complexa, de companheirismo e inimizade, de ódio visível e, também, quem sabe, afeição subterrânea. Juntos, não chegam a constituir um par de amigos. Mas, separados, mergulhariam na solidão, o que seria ainda pior. O diálogo que travam é uma exploração constante das fraquezas recíprocas, um intercâmbio de pequenos sadismos. São duas figuras dramáticas [...]. A linguagem da peça é tão

suja quanto a noite que envolve as personagens, segundo o título, certamente a mais desbocada que já vimos em peça nacional (Prado, 1987, p. 152-153).

Para João Apolinário, a peça é uma pequena obra-prima neorrealista:

há no conflito entre os “dois perdidos” uma afirmação crítica sobre a dissolução das classes, que almeja uma solução no sentido de exemplificar a justiça que será um dia o homem atingir a igualdade perante o homem [...]. O final da peça é a hemorragia do câncer. Impiedoso. Cruel. Anti-romântico. As expressões de gíria que o autor usa criam o clima do lugar onde se fixa a ação, mas não desvirtuam as riquezas das essências de uma grande autenticidade trágica, caracterizando cada um dos dois marginais, que se digladiam em torno da injustiça social do nosso mundo, simbolizado num miserável par de sapatos (Apolinário *apud* Vieira, 1994, p. 73).

Como já mencionado anteriormente, em 1984 os atores-operários de São Bernardo leram e representaram Plínio Marcos de acordo com seu repertório sociocultural. Esse processo complexo se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as apresentações do Forja em seu sindicato, na sede de outras entidades sindicais e em diferentes bairros no ABC. Era uma oportunidade a mais para trocar ideias sobre os textos encenados. A plateia subia no palco e seus componentes, ultrapassando os limites de meros espectadores reflexivos, passavam a integrar o elenco e construir novas cenas, com diferentes discursos que faziam a intertextualidade do já dramatizado. Por sinal, ao se referir aos diferentes gêneros literários, Benoît Denis salienta que o teatro é um “lugar” importante do engajamento; é exatamente aquele que propicia as formas mais diretas entre escritor e público. “Através da representação teatral, as relações entre o autor e o público se estabelecem como num tempo real, num tipo de imediatidade de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que defende” (Denis, 2002, p. 83).

Os diálogos travados entre Paco, Tonho e o Grupo Forja vão do teatro à existência miserável dos sujeitos despossuídos que habitam o mundo do trabalho. A cidade moderna é lugar dos sonhos e pesadelos, da industrialização moderna, do desemprego e da pobreza. Personagens se confundem com os atores-operários, marginais que circulam pela página e pelo espaço urbano.

Arte e política se misturam e se contaminam, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, pondo em tensão

o que está “dentro” e o que está “fora” do sistema instituído. Os atores-operários de São Bernardo, por meio das peças teatrais, fundiam diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outros elementos que, em conjunto, compunham um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo. Esse resultado reitera a noção de que as formas e produções culturais se criam e se recriam na trama das relações sociais, da produção e reprodução de toda a sociedade e de suas partes constitutivas.

O teatro produzido na periferia urbana se associava, assim, com os movimentos sociais, o que evidenciava o aparecimento de novos públicos, novas temáticas, novas linguagens e a dinamização de canais não convencionais de comunicação que transgrediam as normas do sistema, apesar de — como afirmou certa vez Eric Hobsbawm, numa passagem bastante elucidativa —,

nossas gerações terem sofrido do capitalismo uma lavagem cerebral para acreditar que a vida é o que o dinheiro pode comprar [...]. Há mesmo mais do que o desespero quanto a uma sociedade incapaz de dar a seus membros o que eles precisam, uma sociedade que força cada indivíduo ou cada grupo a cuidar de si próprio e não se importar com o resto. Já foi dito: “Dentro de cada trabalhador existe um ser humano tentando se libertar”. (Hobsbawm, 1987, p. 388)

Por isso, autores como Plínio Marcos, que falam sobre a realidade brasileira, são engajados. A chamada “tomada de posição”, seja ela qual for, é exatamente o que procura exprimir a noção de “engajamento”, ou do dramaturgo como figura que intervém criticamente na esfera pública, trazendo consigo não só a transgressão da ordem e a crítica do existente, mas também a crítica da sua própria inserção no modo de produção capitalista, e, portanto, a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade. Engajamento “político” ou “legítimo”, como lembra Eric Hobsbawm (1998, p. 146), noutro contexto, “pode servir para contrabalançar a tendência crescente de olhar para dentro”, no caso, “o autoisolamento da academia” (1998, p. 154) apontando, por assim dizer, para além dos circuitos tradicionais.

Essa tomada de posição é exatamente o que aproxima, entre outras coisas, trajetórias tão diferenciadas como a de Plínio Marcos e de João das Neves. Basta lembrar um dos seus mais importantes trabalhos, *O último carro* (Neves, 1976), metáfora do Brasil em um trem desgovernado, montado pelo Grupo Oficina, em 1976. Nesse texto, a ação se dá quase inteiramente nos vagões de um trem, onde, numa simples viagem pelos subúrbios cariocas, mendigos, operários e personagens comuns do cotidiano revelam, entre uma parada e outra, seus dramas particulares. Por sinal, vale mencionar que por conta desse trabalho ele foi premiado com o Molière de melhor direção e recebeu o

prêmio Brasília de melhor autor naquele ano, e prêmio Mambembe de melhor diretor em 1977. *O último carro, ou As 14 estações*

[...] é um texto em que o povo brasileiro é agente e paciente, autor e intérprete de si mesmo. Seu universo é o universo dos subúrbios cariocas, onde vivem mais de 65% da população útil do Rio de Janeiro. É o universo dos que precisam se utilizar diariamente dos trens suburbanos. Neles, perdem 1/3 dos seus dias, 1/3 das suas vidas. É o universo dos “emparedados” pelos vagões da Central ou Leopoldina ou qualquer via férrea por este Brasil afora. É um Universo trágico, regido pelos deuses cegos de um Olimpo sem grandeza, num mundo que não produz mais herói porque o heroísmo está encravado na luta cotidiana pela sobrevivência de toda a população de uma cidade, de um país, de um mundo. (Neves, 1976, p. 5)

O autor, tradutor, ator, diretor e iluminador João das Neves, nascido no Rio de Janeiro em 1935, participou de importantes grupos de teatro, como o do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), o CPC-UNE/Setor Teatro (RJ), o Opinião (RJ) e o Poronga (AC). Sua entrada no CPC ocorreu quando da montagem da peça *A grande estiagem* (1958), de Isaac Gondim Filho. O grupo de João das Neves, denominado Os Duendes (1959/1963), foi expulso do Teatro Artur Azevedo e acusado de comunista pelo governo de Carlos Lacerda. Logo, a inclusão do diretor no CPC se deu à medida que a repressão da administração estadual chegava cada vez mais próxima aos grupos periféricos. Nesse episódio, o grupo encontrou solidariedade no CPC, cuja ideia principal era difundir os valores nacionais e acontecimentos políticos daquele momento, por meio de representações cênicas que eram levadas aos mais variados espaços e públicos. No depoimento concedido a Jalusa Barcellos, João das Neves relembra aquele período:

Nós tínhamos um grupo de teatro amador. Eu era não só diretor desse grupo, como também dirigia o Teatro Artur Azevedo, em Campo Grande. Quem me levou para lá foi a Maria Clara Machado, que ocupava no governo estadual um cargo que seria hoje a presidência da Funarj, mais ou menos. Eu me transferi para Campo Grande com o meu grupo, que se chamava Os Duendes, e fazíamos de tudo um pouco: teatro adulto, infantil, teatro de fantoches, biblioteca infantil etc... Também circulávamos com os

espetáculos. Íamos para associações, praças públicas... O interessante desse nosso trabalho é que ele tinha uma certa relação com o CPC. Além de ser musicado – teatro de fantoches, por exemplo –, as peças eram escritas dentro do trem, aos domingos. Nós sempre tínhamos peças novas. Escrevíamos todos os domingos. Inclusive porque era o único tempo que tínhamos para escrever. O trem levava umas duas horas para chegar a Campo Grande e nesse trajeto a gente organizava tudo. O grupo original era formado por Pichin Plá, Paulo Nolasco, Nilo Parente e mais a Virgínia Valli, que organizava o teatro de fantoches. [...] Como não havia muitos grupos amadores no Rio de Janeiro, nosso trabalho adquiriu certa importância até que, por ocasião da montagem de “A grande estiagem”, nós chegamos num domingo e o teatro e o nosso cenário estava todo quebrado. O rapaz que cuidava do teatro nos disse que a ordem era não deixar a gente entrar. Claro que o governo era do Carlos Lacerda. [...] A grande estiagem era uma peça sobre a seca e, é obvio, o tratamento tinha que ser político. (Neves *apud* Barcellos, 1994, p. 259-260)

Assim, em 1963, João das Neves encontrou abrigo no CPC/UNE,

A partir de determinado momento, passei a dirigir o teatro de rua do CPC. A carreta ficou comigo. Quer dizer, não só a carreta como todos os eventos de rua. Os “shows”, os esquetes, tudo o que se fazia na rua. Aliás, esse é um trabalho do qual muito me orgulho. Porque se ouviu muito determinado tipo de crítica dizendo que o teatro de rua do CPC era maniqueísta, simplista etc... Ora, nós sempre tivemos clareza de que aquele teatro tinha a sua especificidade. O teatro de rua não é um teatro em que você possa ter nuances psicológicas, ter meias medidas. Ele tem uma estética própria, que não é nem inferior nem superior a outro tipo de estética, mas ele tem a sua, específica, que, aliás, o CPC desenvolveu largamente. De qualquer forma, com o passar do tempo, nós também reavaliávamos essa questão do teatro de agitação e propaganda, do teatro de rua, e começamos a pensar em outras possibilidades teatrais a serem exploradas. Inclusive a nossa inclusão enquanto

artistas no próprio mercado de trabalho, com um teatro de esquerda. (*ibidem*, p. 262)

De certa maneira, pode-se afirmar que o CPC trabalhava com Os Duendes, no Teatro Artur Azevedo, como teatro de fantoches e de rua; no entanto, utilizava e encenava textos baseados nos acontecimentos políticos do momento, os integrantes escreviam roteiros e iam para a rua representar. Essa atividade serviu muito a João das Neves como pesquisa de linguagem de autor, de ator e diretor, uma vez que, como autor, por exemplo, tinha experiência apenas com textos para crianças. Paulatinamente, adquiriu agilidade de tomar um tema e transformá-lo rapidamente em um esquete, o que se tornou uma das características marcantes de sua produção textual: a rusticidade, o imediatismo simples e ao mesmo tempo sofisticado do teatro de rua e a agilidade em escrever um texto sobre determinado tema. A esse respeito, afirma o diretor:

O nosso trabalho era muito direto, em cima do acontecimento, como uma reportagem crítica das coisas que estavam acontecendo. Privilegiávamos as formas teatrais populares mais diretas porque o nosso teatro era feito nas ruas, praças, sacadas de faculdades, nos subúrbios, nas roças, ou em caminhão volante para as montagens mais ambiciosas. [...] Usávamos a forma de representar dos palhaços, dos bobos, o reizado, bumba-meu-boi, a “*commedia dell’arte*”, o mamulengo etc. [...] Existia todo um processo de elaboração: escrevíamos, montávamos e íamos pra rua representar. As montagens eram muito rápidas e o que havia de interessante nisso era a captação de uma comunicabilidade rápida e ampla... (Neves *apud* Marques, 2005, p. 95)

Imediatamente após o golpe militar de 1964, um grupo de artistas ligados ao CPC (posto na ilegalidade), reuniu-se com o intuito de criar um foco de resistência e de protesto àquela situação. Foi então produzido o *show* musical *Opinião*, com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), cabendo a direção a Augusto Boal. O espetáculo, apresentado no Rio de Janeiro em 11 de dezembro de 1964, no Teatro Super Shopping Center, marcou o nascimento do grupo, batizado com o nome da peça, bem como o do próprio teatro, que viria a se chamar Opinião. Os integrantes do núcleo permanente eram Oduvaldo Vianna Filho (o Vianninha), Paulo Pontes, Armando Costa, João das Neves, Ferreira Gullar, Thereza Aragão, Denoy de Oliveira e Pichin Plá.

Desde a sua fundação o grupo privilegia a arte popular, abrindo espaço para *shows* com compositores das escolas de samba carioca, não apenas influenciando na mudança de gosto do público, mas, também, por intermédio dessa mescla de espaços, facilitando a

disseminação da cultura periférica aos centros de divulgação. Assembleias, reuniões e demais manifestações de protesto da categoria teatral faziam do Opinião seu epicentro nos primeiros anos após o golpe militar. Para João das Neves, que dirigiu o Opinião por dezesseis anos, o trabalho

[...] era fundamentalmente político e, assim, pesquisar formas nos interessava – e interessa – muito. [...] A busca em arte não é apenas estética – ela é estética e ética ao mesmo tempo. Eu coloco no que faço tudo o que eu sou, tudo o que penso do mundo, tudo o que imagino da possibilidade de transformar o mundo, de transformar as pessoas. Acredito na possibilidade da arte para transformar. (Neves *apud* Kühner e Rocha, 2001, p. 58)

É importante salientar que o grupo focaliza suas ações no teatro de protesto, de resistência, e também se caracteriza por ser um centro de estudos e de difusão da dramaturgia nacional e popular. Afinado com essas propostas artísticas e ideológicas, o diretor privilegia a montagem de textos, tanto nacionais quanto estrangeiros, que sirvam de enfoque para a situação política do Brasil nos anos da ditadura militar, tais como: *A saída, onde fica a saída?* (em 1967), de Armando Costa, Antônio Carlos Fontoura e Ferreira Gullar; *Jornada de um imbecil até o entendimento* (1968), de Plínio Marcos; *Antígona* (1969), de Sófocles, numa tradução de Ferreira Gullar; *A ponte sobre o pântano* (1971), de Aldomar Conrado; *Mural mulher* (1979) e *Café da manhã* (1980), ambos de João das Neves.

Vale registrar a opinião de João das Neves sobre a peça *Jornada de um imbecil até o entendimento*:

Plínio Marcos dá um giro de 180°, lança-se a um novo caminho, sem temer os erros a que esse caminho possa conduzi-lo... É possível que, além do diálogo enxuto, da exata medida entre tensão e desafogo, da aguda capacidade de observação, muito pouco reste do Plínio Marcos que o público se habituou a ver e aplaudir... Seu trabalho pressupõe riqueza de colorido, alegria violenta, enorme capacidade de improvisação dos atores, características só encontradas no descaramento interpretativo dos palhaços de circo ou na vigorosa “*commedia dell’arte*” italiana (*ibidem*, p. 98).

Outra referência básica que merece destaque é a utilização da dramaturgia e dos métodos propostos por Bertolt Brecht. Recorto um trecho que me parece bastante sugestivo:

Quero falar sobre o que Brecht representa para nós. Particpei nos idos de 63/64, do Centro Popular de Cultura (CPC) e depois fui um dos fundadores do Grupo Opinião do Rio de Janeiro. Nas preocupações iniciais, no ideário do Centro Popular de Cultura, estava a luta pela transformação da sociedade que acreditávamos que pudesse ser realizada, inclusive através do teatro, usando-o como instrumento dessa transformação. A revelação de Brecht para nós, as discussões sobre Brecht naqueles momentos, foram extremamente ricas porque nos revelaram que o teatro político tinha outros caminhos que não apenas o “agit-prop”, que não apenas a agitação e propaganda. Brecht nos mostrou que o teatro, não excluía a possibilidade do aprofundamento, quer nos sentimentos, quer no mecanismo da existência do homem em sociedade. Ele não precisava ser tão imediato para ter sua contundência, sua eficácia política comprovada. Essa primeira constatação veio através do estudo de Brecht. Embora estivéssemos longe de aplicar as teorias de Brecht, diretamente, em nosso trabalho, seu estudo foi para nós de extrema importância, para que pudéssemos fazer uma avaliação crítica do trabalho que estávamos realizando nas ruas, nos sindicatos: o teatro de “agit-prop” que nós fazíamos no CPC e seus possíveis desdobramentos. Depois do golpe de 1964, um grupo de pessoas que saíra do CPC veio a formar o grupo Opinião e este grupo aprofundou um tipo de dramaturgia e de encenação que, se não tinha Brecht como ponto de partida, deve, no entanto, à sua reflexão muito da qualidade alcançada [...]. Na história de um grupo como o Opinião e na história de grupos como o Arena e o Oficina, a passagem por Brecht, o conhecimento dele, a leitura ou a realização de suas peças, a discussão de suas teorias, o entrar em contato com seu humor, com um novo tipo de abordagem teatral, com uma nova relação ator-espectador, são de suma importância. (Neves *apud* Bader, 1987, p. 242 e 244)

Em 1976, como mencionado anteriormente, o Oficina levou à cena carioca o texto *O último carro*, de João das Neves.

Numa fantástica ambientação cenográfica de Germano Blum, que dá ao espectador a exata sensação de estar viajando

num trem de subúrbio, desenrola-se uma série de pequenos, mas terríveis dramas cotidianos vividos pelos habitantes da periferia que dependem desse meio de transporte. [...] João das Neves, ao mostrar a dura realidade desse submundo e ao cercá-la de generoso calor humano, criou o equivalente brasileiro de “Ralé”, a obra-prima de Gorki (Michalski, 1985, p. 67).

No fim da década de 1980 – após passagens por Salvador (com a criação do Opinião-Núcleo 2 – 1972/1975) e pela Alemanha (1978/1980), e a dissolução do Oficina em 1980 –, João das Neves se mudou para Rio Branco, onde, com atores amadores vindos da periferia, fundou o Grupo Poronga.

Em 1987, monta “Caderno de acontecimentos”, cuja peça contou com um depoimento exclusivo, à maneira piscatoriana, de um dos líderes mais atuantes da Amazônia Chico Mendes. [...] Com a morte do sindicalista seringueiro e os vários conflitos entre seringueiros e latifundiários que ocupavam as cidades do Acre, João das Neves soma sua produção, trazendo o melhor do teatro cepecista e do grupo Opinião, à de Rio Branco. Tanto “Caderno de acontecimentos” como “Tributo a Chico Mendes” e sua mais recente peça “Yuraiá, o rio do nosso corpo” retomam aspectos do teatro popular, como o circo, a dança do boi bumbá e a história oral, com as matérias que a constituem – memória e esquecimento – mas praticando um pouco do teatro didático bem à maneira de Brecht. (Marques, 2005, p. 96)

Yuraiá, o rio do nosso corpo (1992) – fruto de pesquisa financiada pela Fundação Vitae e vivência na aldeia Kaxinawá –, é a mais recente peça de João das Neves, gerada durante os seis anos que permaneceu na cidade de Rio Branco. Em *Yuraiá*, a história, a colonização e a mudança da economia do Estado fatalmente se inserem nas pequenas narrativas míticas daquela comunidade indígena e, por outro lado, recuperam vivências e costumes que integram o mundo cultural da região.

A carreira de João das Neves revela um autor/diretor que busca, por meio do teatro, a reflexão sobre as contradições da sociedade brasileira. Na apresentação de *Yuraiá*, a crítica e ensaísta Ilka Marinho Zanotto traça o seguinte perfil do artista:

João das Neves é um homem de teatro total. Como provam seus trabalhos anteriores, sua escritura cênica é sumariamente original; compete a ele transformar em

realidade as virtualidades de um texto que exige a recriação de um clima especialíssimo, no qual o espaço oscila entre a concretude de uma aldeia caxi e as paragens brumosas dos mitos imemoriais, e o tempo zigzagueia entre presente e passado histórico e a atemporalidade das lendas e dos mitos. [...] João das Neves, afeito às reivindicações factuais de justiça e de igualdade, assume nesta obra uma dimensão mais ampla ao justificar quase que panteísticamente o direito inalienável à liberdade. (Zanotto *apud* Neves, 1992, p. 6)

Caminhando por trilhas diversas, Plínio Marcos e João das Neves se notabilizaram pelo engajamento político aliado à crítica à sociedade capitalista. Como sismógrafos de seu tempo, lançaram ideias, perguntas e desafios no campo das artes que ecoam até os dias de hoje.

Recebido em 29/05/2010; aprovado em 14/06/2010.

Notas

¹ Inúmeros são os exemplos de intervenção política de Plínio Marcos na periferia de São Paulo. Em outubro de 1981 foi apresentada, no sindicato de São Bernardo, a peça *Homens de papel* e, em seguida, ocorreu uma palestra do autor com os presentes. Cf. Paranhos (2002, p. 180).

² Plínio Marcos (1935-1999) teve várias profissões ao longo da vida, mas, graças às peças teatrais e às crônicas que publicou em jornais como **Última hora**, **O Pasquim**, **Folha de S. Paulo** e na revista **Veja**, ficou conhecido como dramaturgo e cronista. Ver Maia, Contreras e Pinheiro (2002).

³ O **Jornal da Orla** e a revista mensal **Caros Amigos**, ambas opções alternativas no mercado editorial, foram os últimos veículos em que Plínio colaborou como cronista, no final da década de 1990.

⁴ Em 1975, Plínio Marcos foi contratado pelo jornalista Mino Carta para escrever uma coluna sobre futebol na revista **Veja**, mas por pouco tempo, pois ele logo foi demitido devido às críticas que fazia à censura e à ditadura militar por meio dos textos sobre futebol. Ver Contiero (2007, p. 268-269).

Bibliografia

- BELANI, Márcio Roberto Laras. Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: história e teatro (1958-1979). Dissertação de Mestrado em História, Assis (SP), Unesp, 2006.
- BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- CONTIERO, Lucinéia. Plínio Marcos: uma biografia. Tese de Doutorado em Letras, Assis (SP), Unesp, 2007.
- COSTA, Iná Camargo. **Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- DENIS, Benoît. **Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre**. Bauru: Edusc, 2002.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GOMES, Dias. O engajamento é uma prática de liberdade. In **Revista Civilização Brasileira**, Caderno Especial, nº 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- HOBBSAWM, Eric J. A década de 70: sindicalismo sem sindicalistas? In **Mundos do trabalho: novos estudos sobre história operária**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. Engajamento. In **Sobre história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KÜNNER, Maria Helena; ROCHA, Helena. **Opinião: para ter opinião**. Rio de Janeiro: Relumé Dumará/Prefeitura, 2001.
- MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinícius. **Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz**. São Paulo: Boitempo, 2002.
- MOSTAÇO, Edélcio. Crônicas de um tempo mau. In Maia, F.; Contreras, J. A.; Pinheiro, V. **Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz**. São Paulo: Boitempo, 2002.
- MARCOS, Plínio. **Navalha na carne/Quando as máquinas param**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d(a).
- _____. **Quando as máquinas param**. São Paulo: Obelisco, s/d(b).
- _____. **Homens de papel**. São Paulo: Global, 1978.
- _____. **Homens de papel e Barrela**. Edição do autor, 1984.
- _____. Dois perdidos numa noite suja. In **Plínio Marcos**. São Paulo: Global, 2003.
- MARQUES, Maria do Perpétuo Socorro Calixto. **A cidade encena a floresta**. Rio Branco: Edufac, 2005.
- MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão: uma frente de resistência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

- NEVES, João das. **O último carro**. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976.
- _____. O quintal. In Escobar, C. H. *et alii*. **Feira Brasileira de Opinião**. São Paulo: Global, 1978.
- _____. O papel de Brecht no teatro brasileiro: uma avaliação. In Bader, W. (org). **Brecht no Brasil: experiências e influências**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. **Yuraiá, o rio do nosso corpo**. São Paulo: ImaginArt Computação Gráfica, 1992.
- OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. **Aspectos do teatro brasileiro**. Curitiba: Juruá, 1999.
- PARANHOS, Kátia Rodrigues. Mentres que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo. Tese de Doutorado em História, Campinas (SP), IFCH/Unicamp, 2002.
- _____. O grupo de teatro Forja e Plínio Marcos: “Dois perdidos numa noite suja”. **Perseu: História, Memória e Política** – Revista do Centro Sérgio Buarque de Holanda, vol. 1, nº 1, 2007.
- PEIXOTO, Fernando. Quando o povo assiste e faz teatro. In Grupo de Teatro Forja do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. **Pensão Liberdade**. São Paulo: Hucitec, 1981.
- PRADO, Décio de Almeida. **Dois perdidos numa noite suja. Exercício findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos, a flor e o mal**. Rio de Janeiro: Forno, 1994.