2
O marginal

2.2
Margens

> 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, aporrinhando o outro, um se servindo do outro.
>
> Plínio Marcos

Margear um rio, uma estrada, uma página de livro, além de situar-se à margem, seguir ao longo ou ao lado de, na acepção da palavra, é também estar diante do incerto, não apenas no sentido negativo de algo pouco firme, inseguro, mas o incerto como abertura de possibilidades, oportunidade, espaço livre a ser preenchido. Definir a margem pede referência, a margem é instável. Por isso, para situar a margem é necessário colocá-la em diálogo com um centro. Margear Plínio Marcos, marginal, é lidar com referências difusas, dito de outra forma, é caminhar à margem da margem da margem.

Uma margem pela qual caminho diz respeito ao dramaturgo, não à pessoa, mas ao tema central de sua obra. Em suas peças Plínio Marcos retratava as situações adversas que envolviam os excluídos brasileiros, ou seja, bandidos, prostitutas, mendigos, homossexuais. Aqueles que cometeram crimes, transgressores da ordem social, como em *Dois perdidos numa noite suja* (1966), e aqueles que estão à margem da sociedade, como os mendigos de *Homens de papel* (1967). Indivíduos que apenas sobrevivem, que tem na existência uma fronteira a ser ultrapassada. Segundo Paulo Vieira,

> os criminosos, as prostitutas, os homossexuais, todos aqueles que podem ser enquadrados na acepção genérica de marginal, formam a sua própria sociedade, na qual parecem estar isolados, e ela é como que uma anti-sociedade de tortos, como afirma Hobsbawn (...) (VIEIRA, 1994, p.22)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

Outra margem está relacionada à forma como o dramaturgo é abordado nesta dissertação. Ao contrário de uma pesquisa focada em sua obra dramatúrgica e literária, opto por uma via alternativa, na qual tratarei do personagem marginal apresentado por Plínio Marcos em suas aparições públicas. Portanto, não se trata de pensar apenas a presença do excluído social em seus textos, mas também discutir outras possíveis variáveis que tangem a questão do marginal, tais como uma postura ideológica, política, artística, como uma forma de choque e subversão – uma rebeldia – e como "uma experimentação estética e pessoal." (COELHO, 2010, p.13)

E será seguindo ao longo da margem, passando por algumas possibilidades relacionadas a ela, especificamente, a marginalia, a marginalidade e o marginal, que pretendo chegar à construção do personagem marginal de Plínio Marcos e suas possíveis motivações.

A primeira delas se refere a leitores que preenchem o espaço branco e livre dos livros com notas referentes ao texto, observações, ou com lembranças, poemas etc. Tais anotações nas margens dos livros foram chamadas marginalia e tornaram-se importante fonte de enriquecimento biográfico e estético, na medida em que permitem conhecer, por exemplo, o que certo leitor achou do livro, quais são as suas leituras, as relações que estabelece, suas ideologias e pensamentos mais pessoais.

Edgar Allan Poe e Lima Barreto são dois entre inúmeros outros escritores que têm publicações intituladas Marginalia. Ambos jornalistas, as notas do primeiro foram publicadas na *Revista Democrática*, em 1849, enquanto o segundo teve uma compilação, publicada após sua morte, de crônicas e artigos escritos para a imprensa periódica, em 1953. Há, nos dois casos, a reutilização do termo marginalia não mais ou não apenas como as notas pessoais das margens dos livros e de importância restrita a seu leitor, mas a valoração desses excertos de Poe e das crônicas de Barreto por meio da publicação.

O conceito de marginalia alcança as décadas de 1960 e 1970, no Brasil, sob um viés ainda mais abrangente, deixando as margens dos livros e a compilação de textos para nomear um grupo de artistas empenhados em questionar a cultura brasileira da época. Contrastando arte e cultura de massa, desmitificando a *intelligentsia* de esquerda, inserindo o marginal nas obras de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

arte, artistas como Waly Salomão, Caetano Veloso, Glauber Rocha, Rogério Sganzerla, Hélio Oiticica, entre inúmeros outros, cada qual em sua área, cada qual agindo de acordo com sua ideologia e inquietações, demonstram a "expressão de uma crise". (HOLLANDA, 1992, p.55)

Em 1966, Hélio Oiticica cria a obra Bólide Caixa 18, uma homenagem ao bandido carioca Cara de Cavalo, morto aos 23 anos sob um enxame de balas e encontrado coberto com um cartaz que trazia uma caveira com dois ossos tíbios cruzados e a inscrição EM (Esquadrão da Morte). Ao criar a frase "SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI", o artista plástico pulveriza uma ideia que será expressa em todos os setores artísticos e sociais: literatura, música, cinema, imprensa. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda, "a marginalidade é tomada não como saída, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão". (HOLLANDA, 1992, p.68)

A marginalidade, seja ela social, artística, estética, judicial, marca sempre um caráter, qualidade ou condição de quem é marginal, e está ligada ao destaque do híbrido, de uma diferença não aceita e não compreendida pelo consenso. O homem marginal, portanto, no Dicionário de Sociologia (Globo, 1981), é aquela "pessoa que perdeu parte da cultura originária e assimilou só parcialmente uma cultura nova" (1981, p.174), tendo que lidar com conflitos pessoais provenientes dos conflitos existentes entre as duas culturas em contato. Por isso, o homem marginal é notoriamente o migrante e o sujeito oriundo de outras raças que não a predominante.

Glauco Mattoso explica que o marginal está entre duas culturas que não o comportam, por isso, está à margem, não é integrado, não se encaixa em um padrão comum. Plínio Marcos escreve sobre eles:

> Mas, essa gente que migra se desvincula da própria cultura e fica indefesa diante da nova realidade. Isso está provado mil e uma vezes pela sociologia. Registrado mil e uma vezes pelas artes e pela literatura. São esses migrantes que saem do cafundó para procurar emprego nos grandes centros e que vão ser os favelados, as prostitutas, os menores abandonados, os mendigos, os presidiários empilhados de corpo e alma nos imundos cubículos das penitenciárias. (MARCOS, 1981, p.51)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

Segundo Érica Peçanha, em *Vozes marginais na literatura* (2009), o termo se refere, judicialmente, aos delinquentes, ligados ao crime e à violência, e sociologicamente, àqueles marginalizados por questões sociais, como os pobres, desempregados e migrantes. Além disso, o termo marginal, associado à literatura, possui outros significados e usos. Refere-se aos artistas marginalizados pelo mercado editorial, aos textos, cuja escrita diverge da linguagem institucionalizada ou se distancia dos valores literários de uma época, e que, por isso, são chamados de literatura marginal em relação aos cânones da tradição literária, e aos escritores que se propõem a trabalhar com o contexto e a linguagem dos grupos oprimidos, como é o caso de Plínio Marcos.

É, dessa forma, que alguns pesquisadores de literatura passam a se interessar pelos estudos culturais, a partir da década de 1990, como uma saída ao discurso estruturalista, que dava importância maior ao objeto de análise, deixando o sujeito e o contexto em segundo plano. Tal formato de crítica era insuficiente quando se tratava de um país jovem e em processo de desenvolvimento, como o Brasil. É sob essa ótica que Eneida Maria de Souza propõe que a crítica literária esteja inserida em uma dimensão histórica e cultural. Os estudos culturais, no Brasil, insistiam na construção de um pensamento próprio brasileiro. Por isso, seria um lugar em que a diluição de fronteiras e a prática interdisciplinar de produção do saber permitissem uma inovação nos estudos literários à medida que privilegiasse reordenações, recortes, aproximações de diferentes objetos, na tentativa de reorientar os estudos literários a partir de um enfoque que se dimensionasse do particular ao universal e não mais o oposto.

No entanto, não se pode perder de vista que tal esparsamento de fronteiras e diluição do objeto de análise não deve acarretar ausência de rigor crítico, transformando os estudos culturais e a literatura comparada em um “vale tudo”. O que uma crítica cultural proporciona é o estudo de um objeto a partir de parâmetros diversificados e possibilita, ainda, uma análise horizontal em relação aos diferentes textos literários, encontrando espaço entre os cânones para se acrescentar uma literatura considerada marginal, seja a poesia marginal da década de 1970, seja a literatura produzida na periferia, nas décadas de 1990 até os nossos dias.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

Não seria apenas uma coincidência que as primeiras publicações de autores oriundos da periferia, e também nomeadas como literatura marginal, tenha se dado na mesma época. De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda,

> na virada do século XX para o XXI, a nova cultura da periferia se impõe como um dos movimentos culturais de ponta no país, com feição própria, uma indisfarçável dicção proativa e, claro, projeto de transformação social. (HOLLANDA, 2009, p.6)

É a partir desse movimento cultural, "uma das vertentes mais fortes de nossa tradição cultural" (HOLLANDA, 2009, p.6), como complementa a autora, que se torna indiscutível o fato de que há caminhos outros na produção artística e na construção de um pensamento crítico, que não a tradicional formação educacional, imposta pela pequena parcela de especialistas brasileiros. Plínio Marcos alternava-se entre a imagem do pobre e analfabeto, o maldito, o excluído, e a do autor reconhecido, o intelectual. Uma servia-se da outra, ou seja, o dramaturgo de sucesso, peça fundamental na modernização do teatro brasileiro, era um maldito, um perseguido. Cada situação propiciava a preponderância de uma sobre a outra. Diferente dele, os artistas marginais do século XXI não parecem querer transitar por várias imagens. Assumem o lugar de onde vieram e têm, na falta de escolaridade, na marginalidade, não uma opção, não uma imagem, mas uma circunstância. Nomes, como o do escritor Ferréz e do *rapper* MV Bill, além de muitos outros, assumem esse novo lugar de criadores não escolarizados e bem sucedidos.

Ferréz, autor de *Capão Pecado* (2000) e *Manual Prático do Ódio* (2009), morador do bairro Capão Redondo, na periferia de São Paulo, considera-se um escritor "que respira esse ar" e faz sua arte "através desse ar", encara a violência "como forma de cultura". Seu mais novo projeto é o disco "Determinação" que trará a participação dos não menos bem sucedidos, Chico César e Arnaldo Antunes. Para Ferréz, há uma literatura marginal atual, produzida na periferia e difundida para os mais variados leitores que, segundo o escritor, vão de favelados, traficantes, moradores de rua, até advogados, presidentes, senadores, e que se fixou como "um espaço fincado na literatura brasileira." Literatura marginal "é a literatura da margem, né mano, nós somos a periferia e essa literatura faz parte da periferia, que cada vez está se expandindo mais, com mais saraus, mais gente

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

lendo e mais gente escrevendo. É a literatura dos favelados, dos excluídos, dos caras que são tidos como 'excluídos'." (FERRÉZ, 2010, s/p)[2]

MV Bill, ou Alex Pereira Barbosa, nasceu na favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, e, sem completar o segundo grau, como conta em uma entrevista, é *rapper*, escritor, cineasta, ator. Tem três livros publicados: *Cabeça de Porco* (2005), ao lado de Celso Athayde[3] e o sociólogo Luiz Eduardo Soares; *Falcão - Meninos do Tráfico* (2006), que é também um documentário que mostra a vida de 17 meninos favelados envolvidos no tráfico de drogas, e *Falcão - Mulheres e o Tráfico* (2007), ambos em parceria com Celso Athayde. Além disso, é um dos fundadores da CUFA (Central Única de Favelas), criada em 1999 por jovens de favelas do Rio de Janeiro, interessados em um espaço em que pudessem expressar "suas atitudes, seus questionamentos ou simplesmente sua vontade de viver." (CUFA, 2010) A organização está dissipada em diversos Estados brasileiros e tem no Hip Hop sua principal forma de expressão. MV Bill afirma que o racismo ainda faz parte da cultura brasileira, exemplificando com a seguinte frase ouvida por ele: "o Bill é um preto muito inteligente". (MV BILL, 2010) Constantemente presente na mídia, o *rapper* defende que a encara como "via de mão dupla. (...) "Eles se beneficiam, mas o meu discurso também se beneficia. Eu vejo todas essas inserções na mídia de forma positiva." (MV BILL, 2010)

A literatura continua sendo nomeada como marginal, mas não se pode justificar a titulação por meio das mesmas referências.[4] A poesia marginal brasileira da década de 1970 explica-se por uma subversão dos padrões de produção, edição e distribuição da literatura. Os poetas marginais – geração mimeógrafo – têm como questão central a relação entre arte e vida. Já a literatura marginal do século XXI é escrita pelos próprios marginais – favelados, excluídos – e tem interesse em contar essa história.

A descrença nas universidades e nas linguagens técnicas, científicas e intelectuais do primeiro grupo não será a causa de luta do segundo. Ao contrário,

[2]Citações retiradas de entrevista concedida ao jornal *Nós da Favela*, agosto de 2010.

[3] Produtor, autodidata. Nasceu na Baixada Fluminense e até os 16 anos já havia morado em três diferentes favelas, em abrigos públicos e na rua.

[4] Nesse caso, estou tratando como literatura marginal a literatura que ficou reconhecida sob tais termos. No entanto, não perdi de vista a discussão situada no início do século XX, no Brasil, sobre o balanço das estruturas de exegese da literatura, que põe em xeque os limites, qualidade e legitimação de todo um conjunto de textos, tais como, crônicas, novelas policiais, folhetins, entre outros, nomeados de literatura menor, paraliteratura,ou literatura marginal.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

os marginais das favelas pretendem validar seu espaço dentro das instituições de ensino. Estes intentam somar ao discurso do opressor o grito do oprimido, roubam-lhe o sentido, investem nova máscara.

Os exemplos descritos pretendem demonstrar que, assim como as alterações sofridas pelo conceito de marginalia no uso e no tempo, o conjunto de características que definem o marginal também entra em colapso, porque o termo acaba por englobar características diversas, porque as fronteiras entre periferia e centro se diluíram, porque não há a necessidade de um representante que fale por ele – papel assumido pela artista e intelectual, comovidos com o abandono, pretendendo a denúncia[5]. O marginal não mais precisa da voz de um outro, da mesma forma que se torna claro que esses representantes não podem deslocar seu discurso sem que haja a inserção de sua subjetividade.

MV Bill não terminou os estudos e, no entanto, é autor de um discurso consistente, que permeia assuntos como as discussões da UNE, as cotas para negros nas universidades, a estética musical do Rap. O *rapper* participa de palestras em universidades, escreve livros ao lado de um sociólogo. Seguindo esta mesma linha de raciocínio, Ferréz continua vivendo na periferia de São Paulo ao mesmo tempo em que é colunista da revista *Caros Amigos*. Desenvolve projetos com artistas oriundos de outras classes sociais, outras regiões, outros contextos culturais, mas se mantém incluído em projetos com artistas e não-artistas, seus vizinhos de morada. Os limites são pouco visíveis, ao mesmo tempo em que as diferenças continuam reais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

2.2
Maldito

> Já menti tanto sobre a minha vida, que não sei mais o que é verdade ou mentira. Todas as biografias são mentirosas.
>
> Plínio Marcos

[5] O livro *Quarto de despejo* – diário de uma favelada, de Carolina Maria de Jesus, moradora da favela Canindé em São Paulo, só conseguiu sua primeira publicação, em 1960, por meio do respaldo do repórter Audálio Dantas que a conheceu em 1958. A posição do repórter foi necessária apenas na primeira publicação – o livro já passou de sua décima edição – demonstrando que a vida diária da narradora, suas misérias e seu texto, conquistaram um espaço no extenso conjunto que compõe uma "história" literária brasileira. Em contrapartida, a publicação de seu segundo livro, um romance, não obteve nenhum interesse, ficando esquecido e desconhecido nas prateleiras.

Em “Vale quanto pesa”, ensaio escrito em 1978, Silviano Santiago se aparelha de dados estatísticos, concluindo, não pioneiramente, que o objeto livro de ficção tem pouca circulação e limita-se a um grupo específico de leitores, situado na classe média. O leitor é burguês. Além disso, a grande maioria dos romances brasileiros caracterizar-se-ia por uma vertente elitista, exemplificada por um narrador-intelectual. E aponta:

> Círculo vicioso, que só pode se abrir no momento em que surgir um novo e diferente leitor. Leitor que requisite do romancista uma temática e uma postura diferentes. No momento em que surgir um novo e diferente romancista. Romancista que possa propor reflexões a camadas sociais diferentes. (SANTIAGO, 1982, p.29)

Segundo o crítico, toda tentativa de escrita ficcional populista desenvolvida pelo CPC (Centro Popular de Cultura), a partir de 1962, assim como as peças teatrais *Ponto de Partida* (1976), de Gianfrancesco Guarnieri, e *Gota d’Água* (1975), de Chico Buarque, por exemplo, não chegavam a quem realmente deveria informar. Tais artistas intentavam apresentar os problemas sociais brasileiros utilizando-se de veículos (livros e casas de teatro), os quais, por serem caros, não eram acessíveis à realidade daqueles que estavam sendo representados.

Em relação ao teatro, o debate ocorrido no teatro Casa Grande, no primeiro semestre de 1975, compartilha da argumentação de Silviano Santiago. Para Plínio Marcos, a partir de 1968, a platéia mudou de cara. Com a imposição do AI-5, os jovens questionadores foram substituídos por “meia dúzia de burgueses.” (MARCOS, 1976a, p.50) Fernando Torres, no entanto, discorda do dramaturgo, ao constatar que o teatro foi redescoberto pela juventude, como aponta a casa cheia para participar do debate não apenas na sessão teatral, mas também nos debates sobre cinema, música popular, artes plásticas, televisão, jornalismo, literatura e publicidade. Apesar das divergências, o decorrer do debate não deixa dúvidas de que a população brasileira, em sua grande maioria, não tem acesso ao teatro, principalmente devido ao poder aquisitivo e a centralização das casas de espetáculos em bairros de classe média alta.

No caso do CPC, Heloísa Buarque explica, em *Impressões de viagem* (1992), que a “arte popular revolucionária” pretendida pelo movimento pecava ao considerar que o engajamento de uma obra necessariamente resultaria em uma

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

arte de baixa qualidade. Na literatura, a utilização de uma "linguagem celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora" (HOLLANDA, 1992, p.26), afastava o escritor de sua própria linguagem poética.

Sob uma postura paternalista, o intelectual minimizava as diferenças de classes, já que seu lugar era ao lado do povo, e incorria no erro de homogeneizar "conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses." (HOLLANDA, 1992, p.19)

A atuação do CPC perderá sua força com o golpe militar de 1964 que, em um primeiro momento, não impediu a circulação teórica e artística das produções de esquerda, mas rompeu o vínculo entre estes e as classes populares.

Em relação à qualidade artística *versus* arte voltada para as classes populares, Fernando Torres defende, em 1975, que não se deve "baixar o nível intelectual das peças" para atingir as classes populares. Afirma serem elas capazes de se deliciar com peças de Cervantes e Molière. E conclui: "Só lidando com o homem, com os problemas que a gente conhece, é que se pode fazer teatro, e assim melhorar o nível das produções, o nível dos diretores e automaticamente o nível das plateias." (TORRES, 1976a, p.58)

O dramaturgo Plínio Marcos surge na cena cultural brasileira exatamente no período mapeado por Silviano Santiago e Heloísa Buarque, promovendo debates que se relacionam tanto às questões destacadas quanto às definições e apontamentos sugeridos sobre o marginal. Devido aos conflitos, palavrões e toda espécie de bandidagem que habitam suas peças, o dramaturgo fica conhecido na história da literatura brasileira como maldito. Conhecido, ainda que a dramaturgia tenha tão pouco espaço dentro literatura, ainda que o texto teatral seja marginalizado quando se trata de uma discussão literária. O reconhecimento do dramaturgo excedeu o teatro, até mesmo porque Plínio Marcos foi além da escrita teatral, escrevendo crônicas, contos e romances. Talvez seus romances só tenham importância quando inseridos no contexto da época, mas foram celebrados tanto pelo fato de levar o marginal para a literatura, quanto pelo uso que fez da situação de censura implacável. Ele dizia que começou a escrever textos literários, pois todas as suas peças eram censuradas, dizia ser um ex-dramaturgo, justificando suas outras abordagens, como o show com músicos, *Plínio Marcos e os*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

pagodeiros ou Deixa pra mim que eu engrosso, de 1972, e suas publicações de contos e romances.

A observação de que não há espaço de fala para o grupo marginalizado, não faz de Plínio Marcos uma voz em nome dos excluídos. O adjetivo "maldito" que acompanha seu nome o marginaliza, mas não o faz marginal. As características que o tornam censurado, mesmo antes da ditadura militar, são exatamente aquelas que promovem seu sucesso.

Plínio Marcos nasceu em Santos, em 1935, e, assim como Ferréz e MV Bill, não terminou nem ao menos o ensino fundamental. No entanto, aos 23 anos, escreve sua primeira peça teatral *Barrela* (1959)[6]. Esta narra, em apenas um ato, uma história real ocorrida em Santos, na qual um jovem, preso por brigar em um bar, é estuprado pelos outros presos de cela. Solto no dia seguinte, aguarda a liberação daqueles presos, matando quatro deles por vingança. Na época, o dramaturgo era apenas um palhaço de circo no Pavilhão Teatro Liberdade em Santos. Os pequenos papéis no teatro, como na peça *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado[7], eram mesclados com trabalhos eventuais como camelô e carregador no porto da cidade, de acordo com sua necessidade financeira.

Ao ler *Barrela*, Patrícia Galvão declara que os diálogos eram tão fortes quanto os de Nelson Rodrigues. A peça impressiona pelo foco no conflito entre os personagens – não se dá voltas – e pela presença de palavrões, que "instaura um diálogo de total verdade". (MAGALDI, 2011)[8] Em entrevista a Edla van Steen, diz: "Usei palavrão, não porque quisesse fazer um retrato de linguagem, mas porque, realmente, o meu vocabulário não tinha vinte palavras." (MARCOS, 2008, p.69)

Barrela é apresentada uma única vez, no dia 1º de novembro de 1959, sendo depois censurada durante 21 anos. Na época, a censura não era federal e a autorização veio pelas mãos de Paschoal Carlos Magno, diplomata, por meio de

---

[6] Barrela quer dizer curra na gíria presidiária.

[7] Peça representada pelo Grupo da Caldeiraria das Docas, dirigida por Vasco Oscar Nunes, em junho de 1958, em Santos.

[8] Artigo de Sábato Magaldi, *Os marginais do palco*, retirado do *site* www.pliniomarcos.com.br, e publicado na Revista D.O. Cultura, publicação mensal da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, novembro/2000; inserido em seu livro "Depois do Espetáculo", Editora Perspectiva, 2003, p.95.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

um documento com o timbre da Presidência da República, que dava a entender que o próprio presidente Juscelino Kubistchek o havia assinado.

A biografia sobre o dramaturgo traz o sucesso de *Barrela* nas vozes de Patrícia Galvão, Paschoal Carlos Magno, por meio das memórias do próprio autor e daqueles que frequentavam os festivais de teatro amador naquela época. Muito da agitação que parece ter envolvido o nome de Plínio Marcos nesse período se deu também pela única apresentação. Tal fato, somado à proibição durante tantos anos, incrementam a peça de uma aura mística. O sucesso foi imediato, mas passageiro e restrito à cidade de Santos, como descrevem as pessoas de seu meio. A segunda peça que escreveu, *Os fantoches*[9] (1960), recebeu críticas negativas nas colunas de Oswaldo Leituga e Patrícia Galvão. O primeiro apontou a superficialidade do autor ao tratar do tema. Já Pagu, no jornal *Tribuna* de Santos, em 26 de agosto de 1960, chamou-o de despreparado, afirmando:

> Caracteriza o primeiro a tentativa do autor de passar do plano da reportagem, que era o principal defeito da sua peça anterior, "A Barrela", para um plano de criação, invadindo terreno difícil para sua experiência e seus conhecimentos, desde que há a intenção de nos proporcionar um texto de tonalidades filosóficas. E o nível mental e intelectual do autor, infelizmente, se desencontra, como possibilidade, para palmilhar o terreno ambicionado. (GALVÃO, 1960 *apud* MARCOS, 2011)

A crítica foi dura, mas Plínio Marcos reconhece que a peça não era boa, pois ele não tinha nada a dizer quando a escreveu. Ao recontar a história, que inclui nos seus shows posteriores, dizia que Patrícia Galvão tinha intitulado a coluna de "Esse analfabeto esperava outro milagre de circo", fazendo-o conhecer o fracasso instantaneamente.

O insurgente dramaturgo profissionalizou-se funileiro, foi jogador de futebol na Aeronáutica (1953) e tornou-se o palhaço Frajola, viajando pelo interior do Brasil com os ciganos, o magnetizador chileno Ricardino e a amestradora de cães argentina Dona Cora, antes do ano de 1958, como aponta em seus relatos. A vida mambembe terminou quando a polícia e o Departamento de

[9] O título original era *Chapéu em cima de paralelepípedo para alguém chutar*. Posteriormente, a peça foi reescrita sob o título *Jornada de um imbecil ao entendimento*. A peça conta a história de cinco homens, mendigos, que julgarão e condenarão à morte um deles pelo roubo de um chapéu, que pertencia a outro do grupo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

Diversões Públicas (DDP) passaram a perseguir os ciganos que se viram obrigados a deixar o país.

A aproximação de Plínio Marcos com os ciganos, quando jovem, antes mesmo de escrever a primeira peça, já aponta dois lados não opostos, mas complementares, da carreira e vida do artista, sendo um deles a resistência e a opção por fazer chocar, gerar o incômodo, e o outro, os atos performáticos, como uma das formas de se romper com estruturas fixas. Segundo o dramaturgo, "eles tinham certeza que incomodavam. Os andarilhos sempre incomodam. Arrebentam as estruturas." (MARCOS, 1996, p.95)

Entre os anos de 1961 a 1963, Plínio Marcos se revezava entre Santos e São Paulo até que, gradualmente, ficasse mais na segunda cidade, assumindo-a como morada definitiva. Nessa época, ainda estava envolvido com o teatro amador, além de fazer diversos serviços no Teatro de Arena, conseguindo assim, algum dinheiro e, durante um tempo, até um lugar para passar as noites. Foi em março de 1963 que se apresentou pela primeira vez como ator profissional, na peça *O noviço*, de Martins Pena, no Teatro de Arena. Em seguida, participou, também com um pequeno papel, de *César e Cleópatra*, de Bernard Shaw, dirigida por Zbigniew Ziembinski, e interpretada por Cacilda Becker (Cleópatra) e o próprio como César.

Segue-se então uma vida repleta de diversos trabalhos, em que o dramaturgo intercalava o vendedor de livros, ao camelô, ao dramaturgo, ao palestrante, ao leitor de tarô, ao ator, ao jornalista, ao faz tudo do Teatro de Arena e da TV Tupi, ao que fosse necessário ser para sobreviver. Segundo Oswaldo Mendes, escritor da primeira biografia de Plínio Marcos, lançada em 2009 e intitulada *Bendito Maldito*,

> Casado, com a mulher grávida [atriz Walderez de Barros], pronto para se tornar pai de família, Plínio se dividia entre o Teatro de Arena e o Teatro Cacilda Becker. De quebra, vendia espetáculos em escolas para a companhia de Nydia Licia e Sérgio Cardoso e conseguiu emprego na TV Tupi. Tanta viração aliviava, mas não resolvia nem dava para manter uma casa. (MENDES, 2009, p.116)

É nessa época, 1963, que o dramaturgo escreve a primeira versão do que mais tarde seria a peça *Quando as máquinas param* que relata os conflitos vividos pelo casal Nina e Zé. Este desempregado e torcedor fanático do Corinthians,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

aquela costureira, cujo sonho era ter sua própria televisão. A tensão que permeia toda a narrativa é gerada pelo desemprego do marido. A falta de dinheiro e os sonhos interrompidos, no entanto, não fazem diminuir o amor e a paciência da esposa. É a revelação da gravidez de Nina o estopim para a discussão final, o conflito derradeiro, em que a esposa, na tentativa de deixar a casa, negando-se a fazer um aborto, é impedida pelo marido que lhe dá um soco na barriga. As questões que tencionavam Plínio Marcos, como o recém-casamento, o primeiro filho e as dificuldades financeiras – que os fizeram morar um tempo com sua irmã Márcia –, pareciam extrapolar o cotidiano e se transformar em cena teatral. Afinal, ele afirma em entrevista a Steen: "Na verdade, eu seria um repórter. As minhas peças não têm ficção, sabe." (MARCOS, 2008, p.77)

Para conseguir dinheiro, Plínio Marcos criava truques diversos, tais como comprar um agasalho em São Paulo e vendê-lo como produto importado ou vender o mesmo livro para várias pessoas. Ele se justificava: "Eu não queria escrever, ser escritor; minha vocação era ser vagabundo mesmo, andar com o circo, jogar bola, essas coisas." (MARCOS, *apud* MENDES, 2009, p.96) E contaria estas histórias, posteriormente, em livros de crônicas ou mesmo em shows que faria sozinho. Era contador de história, convincente a ponto de fazer com que a mesma fosse difundida, tomando sua cara, tornando-se uma "verdade". Tal é o grande trunfo do artista: sabia tornar uma história interessante.

Criando e, a todo instante, recriando versões, a vida se confundia com a arte, não propriamente como a poesia da década de 1970, em que a proposta era um recurso de criação, mas como um modo de vida, como se não pudesse, nem soubesse outro. Walderez de Barros afirma que o que a atraiu em Plínio Marcos, foi exatamente o "não estar preocupado em discutir intelectualmente a vida, mas em viver, simplesmente." (BARROS, *apud* MENDES, 2007, p.109) Inserido no ciclo de estudantes de Filosofia, classe média, da USP, grupo frequentado pela então estudante, Walderez de Barros, o autor se destacava pela diferença de discurso.

A construção do discurso permitia a construção de sua identidade e *vice versa*, dificultando a separação nítida entre os fatos reais e as versões dos mesmos. Plínio Marcos ornamentava a vida real e realizava a ficção criada. Ingenuidade acreditar que o personagem Plínio Marcos fora composto somente de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

histórias reais, ingenuidade maior acreditar que não estivesse pronto para discutir as questões culturais, artísticas, sociais e políticas do Brasil e do mundo.

O personagem mais contundente vivido por Plínio Marcos era o marginal. Em entrevistas, contava ser oriundo de família "mais ou menos humilde" (MARCOS, 2008, p.60), além de analfabeto. No entanto, Oswaldo Mendes, inicia *Bendito Maldito*, quebrando os paradigmas propostos até então por e sobre o dramaturgo:

> Ao contrário do que se espalhou com a conivência do próprio personagem, Plínio Marcos não nasceu em família pobre nem era analfabeto. Filho de pai bancário, profissão que o situava na classe média, viveu uma infância livre nas ruas do chão batido numa vila de poucas casas, em uma cidade de intensa atividade econômica, cultural, política e sindical. (MENDES, 2009, p.25)

Em seguida completa:

> A falta de ensino formal seria compensada por uma intuição forte e a leitura de jornais, revistas e livros, começando pela literatura espírita, por influência paterna. Viver no cais, entre putas, marinheiros, gigolôs e malandros, jogar futebol em terrenos baldios e praias e zanzar errante pela cidade não eram seu privilégio. Faziam parte da rotina de todo garoto de Santos naqueles tempos. O que o diferenciava era a capacidade de reter histórias e exercitar a imaginação. (MENDES, 2009, p.25)

Vale pontuar o longo caminho percorrido pelos estudiosos do artista para se chegar ao momento de desconstruir a imagem marginal de Plínio Marcos. O renegado, o até amaldiçoado, pois maldito, era mais uma postura do que uma imposição do sistema. Não há a intenção de desmascarar Plínio Marcos. Não pretendo apontar verdades sobre o dramaturgo, afirmar que a leitura de que era um marginal está equivocada, retirar a camiseta rasgada, destacar as contradições entre suas versões e os fatos. Ao contrário, pretendo colocar a máscara há tempo, ou seja, defender que o marginal era um personagem, uma opção de vestimenta, de postura, de ação. Não lê-lo como marginalizado, no sentido de posto de lado, mas como ato subversivo, como opção estética. Se tenta chocar e subverter, como afirma em entrevista publicada em *Madame Blavatsky* (1988), não o faz apenas em suas peças, se transveste. Não com o intuito de se igualar ao marginal, mas como força construtora, como forma de praticar o discurso, fazendo-o no corpo, fortalecendo sua forma de resistência.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

Ao se aprofundar nos detalhes biográficos, torna-se bastante claro que o dramaturgo escolheu a forma como viveria. A escolha é por um caminho alternativo, que se concebe com pouco dinheiro, um apartamento no Copan, poucos móveis, publicações independentes e apenas um lançamento de livro. *Truque dos espelhos*, último livro, o qual foi lançado em uma noite de autógrafos no Gigetto – um restaurante frequentado pelo autor durante toda sua vida em São Paulo – no ano de sua morte, 1999.

Porém, a crítica apaixonada corrobora com o discurso construído pelo autor. No livro *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz* (2002) – estudo focado em suas crônicas – ele é descrito como a figura inculta e pobre, marginalizada e, posteriormente, reconhecida, abnegada pelas instituições acadêmicas, execrada pelo regime militar. Percebido como personalidade e, como tal, colocado na indivisível barreira entre vida e obra, Plínio Marcos é exaltado como o sucessor de Nelson Rodrigues não apenas no teatro, mas também nas crônicas, "um cronista que nada fica a dever a seu teatro". (CONTRERAS et al., 2002, p.106)

Os autores assumem o discurso da pessoa artística sem considerarem o personagem que fora construído durante o decorrer do surgimento da obra. Afirmam ser impossível distinguir a vida da obra, deixando-se prender no emaranhado de teia que era o discurso de Plínio Marcos. O contato próximo que tiveram com o dramaturgo, parentes e amigos, durante os anos de 1999 e 2000, o tratamento solícito recebido deste e descrito ao final do livro, o acesso a textos e o entusiasmo com as histórias contadas por um exímio narrador, fazem nascer "um amor à primeira vista" (CONTRERAS et al., 2002, p.123) que direciona o olhar dos pesquisadores de forma a tornar recorrente não apenas passagens como "Plínio Marcos (...) veio do povo" (p.32), "Plínio é representação legítima do olhar do oprimido" (p.76), "era a voz que se rebelava contra a sujeira" (p.76), mas também a apropriação da estrutura narrativa dos seus textos, reutilizando-as no decorrer do estudo, tais como "porém, e sempre tem um porém" e " nas quebradas do mundaréu". Dessa forma, colocam-se no lugar dos benfeitores e Plínio Marcos na posição de artista genial e ainda renegado, desconsiderando a disposição e acessibilidade do autor como sua maneira de conduzir o trabalho dos estudiosos,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

mantendo sua alcunha de dramaturgo marginal, analfabeto, perseguido, sucessor de Nelson Rodrigues e biografado.

De acordo com Nelson Rodrigues, um autor que faz sucesso está fadado ao fracasso, pois não consegue valorizar um concorrente sem inveja, nem consegue viver sem o sucesso. E, ao declarar-se em crônica de 15/05/1969, aponta exatamente para Plínio Marcos, afirmando que seu protesto contra a TV Globo, que havia escalado Sérgio Cardoso, um ator branco, para representar o papel de um negro, era, nada mais nada menos, não saber lidar com o sucesso alheio. Ainda que este argumente em favor dos negros e contra o preconceito racial, o contra-argumento daquele é também bastante consistente, quando afirma que vários atores brancos fazem papéis de negro no teatro.

> Nem me digam que, no elenco de *A cabana do pai Tomás*, o preto sofre. Sofre por todo o Brasil. Já escrevi, umas cem vezes, sobre a brutal "solidão negra". Nunca se viu um negro de casaca, nunca se viu uma estátua equestre de negro, nunca se viu um grã-fino negro. (...) O preto brasileiro sempre foi um humilhado e ofendido. (RODRIGUES, 2002, p.129)

Sem a intenção de defender o discurso de Nelson Rodrigues, basta notificar que sua crônica faz referência a um período em que Plínio Marcos era considerado um grande dramaturgo e encenado em diversos teatros de São Paulo.

No caso do livro citado anteriormente sobre as crônicas de Plínio Marcos, o marginal registrado pelo dramaturgo em peças e crônicas é também o escritor marginal, ora por sua "incansável busca pela verdade" (CONTRERAS et al., 2002, p.108), ora por ser alguém que viveu "desventuras nas bocas encardidas, nos cabarés, no convívio com os malandros e o pessoal na estiva santista." (CONTRERAS et al., 2002, p.32) O discurso inflamado sobre as quebradas de Santos, onde a chegada de um navio estrangeiro impulsionava o jogo pela sobrevivência, movimentando e gerando manifestações entre os carregadores dos navios, prostitutas, camelôs, donos de hotéis baratos, assaltantes e trapaceiros, confirma o acolhimento da própria forma de pensar do dramaturgo, a aproximação excessiva que impossibilita um olhar mais distante e abrangente sobre os elementos ficcionais acrescentados à vida do mesmo.

Quando Edélcio Mostaço, no prefácio, explica que apenas em 1990, Plínio Marcos surgiu no espaço acadêmico com a dissertação de Paulo Vieira, *A flor e o*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

mal, não evidencia que desde a década de 1970, o dramaturgo frequentava as universidades. Se não foi como estudante ou como escritor já consagrado, foi como palestrante ou como diretor/ator teatral. Em crônica de 18/03/1974, ao Jornal *Última Hora*, Plínio Marcos afirma: "Se o pessoal das faculdades de linguística começou a usar minhas peças nas suas aulas e pesquisas, que bom! Isso era uma contribuição para o melhor entendimento entre as classes sociais." (MARCOS, *apud* CONTRERAS et al., 2002, p.31)

Ir a universidades, clubes, igrejas, associações de bairros para contar suas histórias, assim como vender seus livros nas portas dos teatros, no Gigetto, nas ruas era uma forma de sustento, quando faltava emprego ora como jornalista, ora como dramaturgo. Era uma opção entre as demissões dos diversos jornais que trabalhou, *Última Hora* de São Paulo (1968-1978), *Folha de São Paulo* (1977), *Revista Veja* (1975), *Diário da Noite*, *Guaru News*, entre outros, e quando havia uma redução nas encenações de suas peças.

Plínio Marcos construiu personagens para desenvolver esses trabalhos de rua, os quais aproximo da arte da performance. Essas apresentações que fazia na rua não tinham uma abordagem ingênua. O artista afirma que o camelô deve ter artimanha, "jogar seu papo na esquina", "tocar as pessoas com seu truque." (MARCOS, 1984, p.11) Os atos performáticos de Plínio Marcos, com o passar do tempo, de sua experiência artística e maturidade, não se limitam apenas às ruas, mas se distribuem por todos os espaços frequentados pelo artista.

Vale ressaltar que, antes mesmo de ser um jovem dramaturgo, já era um ator. Aos 16 anos começou a trabalhar como palhaço. Quando entrevistado pelo jornal *Folha de São Paulo*, em 1977[10], afirmou que foi demitido do programa da Rádio Tupi, *Onda do riso*, na cidade de Santos dos anos 1950, pois havia passado um programa inteiro contando suas anedotas sem obedecer aos sinais dos produtores. Por isso, volta um dia à rádio e invade o pequeno palco – na época, os programas de rádio ainda tinham auditório.

> Tarso [de Castro] – Era para se exibir?
> Plínio [Marcos] – Não, claro, por que você acha que eu queria ser artista? Pra ficar anônimo? Eu queria ficar em evidência. Então, uma forma de eu mostrar

[10] Entevista realizada por Tarso de Castro, Orlando Fassoni, Moacir Amâncio e Dirceu Soares.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

> minha popularidade era entrar pela plateia e quando entrei, esperei um momento de artista fraco, né? Então desviei a atenção do público. (MARCOS, 1977, p.4)

A atitude no programa de rádio é um exemplo do comportamento de Plínio Marcos em todos os lugares. Parecia afinado com a noção do sujeito moderno, que não faz distinção entre o real e o representativo, que espetaculariza os fenômenos sociais. O sujeito moderno – situado nas mudanças e rupturas que marcam o final do século XIX – é um ator que se expõe "no espetáculo da rua e do discurso." (SOUZA, 1991, p.37) A partir dessa noção de sujeito que, para a crítica literária, seria um "sujeito vigilante"[11], pois participa do fazer artístico, em qualquer de suas etapas, pois "incapaz de ultrapassar sua pessoalidade" (LIMA, 1984, p.8, *apud* SOUZA, 1991, p.38), caracteriza a concepção de identidade cultural do século XX.

Segundo Eneida Maria de Souza, além da desconstrução do sujeito filosófico instaurada pelos postulados de Freud, Deleuze, Foucault, entre outros e do combate ao etnocentrismo por Lévi-Strauss, a Literatura Comparada, como proposta de uma produção crítica permeada pela relação entre as culturas, direcionam o pensamento não apenas para o problema da alteridade, mas ainda para a detecção de que o outro, o estrangeiro, habita cada ser humano. Com isso, Souza demonstra que se o indivíduo é fragmentado, torna-se delicado falar sobre identidade.

Hans Ulrich Gumbrecht, no entanto, ao traçar uma história do conceito de identidade, em "Minimizar conceitos" (1999), percebe que tais conceitos são motivados por nostalgia ou ressentimento e que o próprio conceito de identidade coletiva é filosófica e politicamente problemático, pois esbarra em uma tentativa de ser "politicamente correto" que está marcada por um momento muito específico da história dos EUA. O teórico pontua alguns desses problemas, dos quais destaco:

> Só tem direito a identidade coletiva, só têm necessidade legítima de identidade os grupos reprimidos [e], os que não são reconhecidos como minoria reprimida, não têm direito à identidade coletiva, mas ficam com a obrigação de confirmar, de afirmar a identidade dos outros... (GUMBRECHT, 1999, p.120)

[11] Termo cunhado por Luiz Costa Lima em *O controle do imaginário*: razão e imaginação no Ocidente.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

Dessa forma, Gumbrecht propõe que se minimize o uso dos conceitos coletivos e individuais de identidade. Ao questionar as questões políticas e culturais que levam ao projeto de construção de identidade, o crítico pretende demonstrar que, no futuro, o que se terá é um acúmulo de identidades. "O que eu imagino é uma substituição de uma política de identidades por um jogo flexível de papéis." (GUMBRECHT, 1999, p.124)

Plínio Marcos é este sujeito ator, que usa o espetáculo cotidiano proporcionado pelas ruas da cidade de São Paulo até o limite de suas próprias encenações. Seu palhaço já era uma característica dessas várias máscaras. A figura central do universo lúdico infantil, no Brasil, era um tapa buraco, um faz tudo. O próprio palhaço é um intérprete de personagens, um personagem fazendo personagens. O dramaturgo faz uso de máscaras, assim como um palhaço está sempre pintado. Ocorre uma superposição de personagens que poderiam, mas não se contrapõem, pois o artista – um ator – sabe se transmutar de acordo com a situação que se encontra e o questionamento que lhe é imposto. Assim, quando um dos entrevistadores comenta a camisa rasgada e chinelo, na entrevista ao programa *Roda Viva* da TV Cultura, em 1988, ele escorrega dizendo que "nada mais cabe em mim" (MARCOS, 1988b). Na insistência sobre o fato de que faz questão de ser marginal, Plínio Marcos responde: "Mas é claro que eu faço. Eu não quero pertencer a essa sociedade!" (MARCOS, 1988b)

Na mesma entrevista, o dramaturgo explica que vende seus livros nas ruas e em palestras, não por ser alternativo, mas porque consegue mais dinheiro dessa forma do que via editora, e completa: "Eu não sou alternativo, sou enjeitado. Alternativo é quem escolhe e eu fui posto para fora." (MARCOS, 1988b) Logo, em seguida, quando questionado se o trabalho de camelô já não o tinha cansado, se lhe dava reconhecimento, retorno criativo, ele se defende:

> Na verdade é mole. Pego meu livro, por exemplo, e vou pra porta do Teatro Cultura Artística onde está o Cacá Rosset, um sucesso retumbante, e também o Antonio Fagundes, e as pessoas vão passando: "Esses dois canalhas lá dentro fazendo sucesso e você aqui fora! Me dá três livros." [Risos.] É meia hora de trabalho, rapaz. Eu não nasci para trabalhar. Eu nasci para ser *bon vivant*. Se eu gostasse de trabalhar, arrumava um emprego. Então é mole... (MARCOS, 1988b)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

As afirmações se chocam frontalmente. Separar o discurso de seu autor é colocá-lo em descrédito, evidenciar sua fragilidade. Não sendo possível nem interessante fazê-lo, sendo até mesmo retrógrado fazê-lo, o que Plínio Marcos possibilita, na sua construção permanente de identidades, é situar o marginal e o *bon vivant* no mesmo corpo. O debochar-se, o ironizar seu próprio esforço – em várias ocasiões, o dramaturgo encara o papel de camelô como forma de resistência – é sua maneira de criar impacto, chocar, fazer despertar o homem, citando ainda o autor. Dessa forma, este se aproxima da proposta de Gumbrecht ao intercambiar personagens que permitem a flexibilidade – o movimento – ao invés de uma tentativa de construir uma identidade que se preserve com o intuito de se impor. Plínio Marcos consegue seu lugar na cena cultural brasileira com a construção de um discurso que permite um movimento entre personagens que se complementam.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

2.3
Performance

> As pessoas vão passando. Não dão trela. O camelô tem que tocar pelo menos um com o seu truque. Precisa dar o impacto. Um choque. Precisa despertar. Bolir com o fulano.
>
> Plínio Marcos

No segundo semestre de 2010, a peça *Navalha na carne* foi remontada com os atores Marta Paret, Rogério Barros e Rubens Queiroz e a direção de Rubens Camelo. A estreia aconteceu no Hotel Paris e, posteriormente, mudou-se para o Hotel Nicacio, ambos no centro do Rio de Janeiro e conhecidos por acolherem os programas das prostitutas.

Ao entrar, somos recebidos por um dos personagens – ou seria um sujeito comum? – que nos leva ao segundo andar. Um pequeno *hall* dá acesso a um corredor com vários quartos. A pessoa nos informa que devemos esperar ali, onde uma moça recebe o dinheiro do espetáculo. No *hall* há apenas algumas cadeiras e um amontoado de areia que sugere haver uma obra no hotel. Enquanto esperamos a chegada de todos os espectadores, o movimento nos quartos é constante. Casais entram e saem, comprovando que o hotel está em funcionamento, inclusive naquele andar.

Toda a ação se passa em um dos quartos do hotel – não qualquer quarto de hotel, mas "um sórdido quarto de hotel de quinta classe" (MARCOS, 1992, p.8) – onde a prostituta Neusa Sueli e seu cafetão e amante Vado enfrentam seus anseios e vaidades, a relação de poder e o contrato que os une, incitados pelo desaparecimento de um dinheiro. No Hotel Nicacio, a peça dura 50 minutos preenchidos quase inteiramente por uma discussão em tom de voz elevado, intercalada por rápidos períodos de sedução. À dupla se soma Veludo, um empregado homossexual do hotel, acusado de ter roubado o dinheiro.

A agressão física e mental entre eles é intensa, repleta de sadismo e humilhação. A plateia, composta por 20 pessoas, mais ou menos, encerrada no pequeno quarto com os atores, enfrenta o mesmo calor e está sob a mesma iluminação dos personagens.

Ainda há a nítida separação entre atores e plateia, porém, a inexistência de um típico teatro – com cortina, bambolinas, cenário, espotes, figurino – e a proximidade entre as duas partes (atores e espectadores) modificam essencialmente as regras do jogo, pois obrigam todos os presentes a enfrentarem a instabilidade das relações humanas. O espectador é retirado de seu comodismo tanto físico quanto psicológico, enquanto o ator lida com todas as variáveis de um palco sem "esconderijos". Segundo André Luiz Carreira,

> a proximidade cena/público proposta então incorpora a audiência em uma zona de perigo tanto pelo inusitado do espaço como pelo contato direto com o 'suor' do ator e com sua experiência pessoal no momento da apresentação. (CARREIRA, 2003, p.23)

Ao sair do hotel, a plateia incomodada sente um alívio. Há a viva sensação de que também fazia parte daquela história, mesmo que apenas como cúmplice. A experiência deixa claro que a estrutura arquitetônica de um teatro causa uma noção de segurança ao espectador, ainda que não seja este necessariamente o objetivo ou a função do espaço. Muito ao contrário, a arte cênica, e posso estender para as outras artes, deve causar um desequilíbrio, deve retirá-lo de uma posição relaxada, estando dentro ou fora do espaço consagrado para que ela ocorra. O diretor polonês Tadeus Kantor afirmava que

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

> o teatro não tem que dar a ilusão da realidade contida no drama. Esta realidade deve se transformar em realidade no palco (...) O drama não tem que "passar" no palco, mas sim "suceder", se desenvolver." (KANTOR, 1984, *apud* CARREIRA, 2003, p.22)

Ao diminuir as distâncias entre ator e público, há uma exigência de comprometimento do espectador, suscitando um movimento. É a zona de risco de que trata Carreiras.

Obviamente que tais processos não são novidade e que, desde a segunda metade do século XX, artes plásticas, cênicas, literárias e a dança buscaram novas experimentações, alternativas e inovações no contato entre si, que modificaram os rumos tanto dos processos criativos, quanto da recepção. A arte da performance surge como movimento independente a partir da década de 1970, mas são os anos de 1950, quando o artista se inscreve na obra, tornando-se uma obra em si, que marcam o início das mudanças na arte contemporânea.

A remontagem de *Navalha na carne* impulsiona um retorno às peças de Plínio Marcos e a constatação de que podem e funcionam fora do espaço teatral. Se o que o motivava eram razões financeiras, estéticas, estruturais, ou todas juntas, o resultado, em sua maioria, foi a produção de peças curtas, com no máximo dois atos, cenários simples, em que a ação se passa praticamente no mesmo ambiente, e que apresentam o conflito logo no início. Ele aconselhava a autora Consuelo de Castro em sua primeira peça: "ao concentrar a ação em duas personagens, o conflito fica mais agudo e o diálogo mais eficiente. Insistia para eu começar a peça logo no conflito, pois é ele que determina a ação, dando autonomia ao personagem." (CASTRO *apud* MENDES, 2009, p.174)

Preso ao conflito, sem subterfúgios, e utilizando a linguagem das ruas, do submundo, Plínio Marcos deu sua contribuição ao teatro moderno brasileiro, concordam os críticos teatrais da época, Sábato Magaldi, Yan Michalski, Décio de Almeida Prado, Alberto D'Aversa, entre tantos outros. Contudo, ao escrever peças que pudessem ser apresentadas em qualquer lugar – universidades, casas, bares, escolas, sindicatos, inclusive em teatros –, o dramaturgo colaborou com o rompimento de convenções que o aproximam da arte da performance.

Em 1966, Plínio Marcos estreia sua peça *Dois Perdidos numa Noite Suja*, em um bar na Galeria Metrópole, em São Paulo, pois não encontrara lugar para apresentá-la. O conflito entre Tonho e Paco está sintetizado em um par de sapatos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

O primeiro, partindo do interior para a grande cidade, acredita que apenas quando conseguir um sapato novo conseguirá um bom emprego e terá condições de melhorar sua vida e ajudar a família. Já o segundo quer recuperar sua flauta para ganhar algum dinheiro tocando na rua. Os dois combinam um assalto, mas Paco, na divisão dos objetos, impedirá que Tonho consiga os sapatos. A situação-limite os levará até as últimas consequências, até que alguém acabe morto.

Ainda havia o fato de o dramaturgo ter, todo o tempo, seu trabalho proibido pela censura. "Cinco pessoas foram assistir à estreia: a Walderez, o Carlos Murtinho, a mulher do Ademir, um bêbado, que não quis sair porque aquilo lá era um bar, e o Roberto Freire." (MARCOS, 2011)

No trabalho de Plínio Marcos há a dessacralização do teatro quer pelo realismo com que apresenta os guetos e as histórias de seus marginais, quer pela realização em locais alternativos. Tais referências não significam a liberdade de se afirmar que era um representante da arte da performance. Essa expressão artística é caracterizada por ser uma arte de fronteira, que rompe convenções da arte estabelecida, se arrisca em lidar com domínios que não são considerados tradicionalmente arte. Os gestos cotidianos e o corpo tornam-se elementos de criação. O artista se transforma em sujeito e objeto de sua arte. A performance é transgressora, pois, como explica Jorge Glusberg, em *A arte da performance* (2009), "as performances realizam uma crítica às situações da vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos e ações." (GLUSBERG, 2009, p.72) Por esta razão, o contexto em que a performance ocorre é essencial, pois essa manifestação está diretamente relacionada ao seu meio cultural, tornando-se também uma forma de denúncia.

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. Mesmo sendo a arte da performance "um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis", como aponta RoseLee Goldberg, em *A arte da performance* (2006), no caso das peças de Plínio Marcos ainda estamos diante de produções teatrais e não

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

performáticas. No entanto, suas aparições públicas o aproximam ainda mais dessa manifestação artística.

Quando chegou a São Paulo no início da década de 1960, o dramaturgo era apenas um camelô. Após o golpe militar, todas as suas peças foram censuradas, uma a uma, algumas antes mesmo de estrearem, como *Barrela* (1959) e *O abajur lilás* (1970), outras depois de algumas encenações, como *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967), *Verde que te quero verde* (1968). Como cronista, trabalhou em diversos jornais, mas, a todo instante, os editores eram obrigados a demiti-lo, pois os militares o consideravam pernicioso. A partir desse período até o ano de sua morte (1999), Plínio Marcos passou a vender seus livros na rua e a fazer palestras-shows pelo interior do Brasil. Nessas ocasiões aparecia vestido como um marginal e com suas histórias chamava a atenção dos passantes e dos ouvintes. A experiência como vendedor, assim como o trabalho como palhaço – seu primeiro personagem –, faziam do autor um ator que sabia lidar com o improviso das ruas e aproveitá-lo em seu benefício. Daí dizer que o dramaturgo se apresentava nessas ocasiões, afirmando-se como e compondo o marginal brasileiro.

A escolha do termo apresentação, ao contrário de representação, não é aleatória. Na performance, o *performer* não atua, no sentido de que ele não interpreta um papel criado por outra pessoa sem a sua participação. Para Glusberg, o termo representação traz consigo uma carga semântica extremamente naturalizada. A performance e os espetáculos diferenciam-se na característica apresentativa. Apresentar-se é colocar-se na presença de alguém, oferecer, manifestar, expressar. Envolve a participação ativa de outro. Enquanto representar é exibir, encenar, representar um papel. O *performer* precisa da experiência, reação e ação do espectador. Há, nesse caso, uma maior aproximação com a vida. Enquanto o ator representa um personagem que está encerrado em si mesmo, que já é completo. Um exemplo que demonstra a diferença dos trabalhos de Plínio Marcos é o show *O palhaço repete seu discurso*, apresentado no ano de 1984. Nele não há um texto pré-estabelecido. O autor sobe ao palco e conta suas histórias, improvisa, de acordo com a reação da plateia. Nesta apresentação, não há apenas um ator no palco, pois, por um lado, ao contar de sua vida, histórias/estórias diversas, Plínio Marcos abre mão da concepção de ator nos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

moldes tradicionais, leva para o palco o dramaturgo, o palhaço, o intelectual, o místico, o camelô etc, por outro, a pessoa no palco não é apenas um sujeito, mas a conjunção de diversos personagens que não tem o propósito de relatar sua vida fidedignamente.

Dessa forma, a performance é uma arte de intervenção, que pretende ser modificadora e visa causar uma transformação no receptor. Utiliza qualquer espaço, não somente os palcos de teatro, e possibilita o desenvolvimento de obras de arte abertas, em que o atuante, o texto e o público assumem outros papéis, novos lugares na obra.

Certamente, esta manifestação artística só ressoa no Brasil na década de 1980 e, a princípio, limita-se a um grupo de artistas já iniciados na técnica, não abrangendo, nem mesmo, um público leigo. Plínio Marcos não pertencia a esse grupo e muito provavelmente não teve contato com a arte da performance. No entanto, a forma como se vestia e se manifestava na rua e nas portas dos teatros, não como simples vendedor, mas um contador de história, permitem um paralelo com manifestações artísticas anteriores e predecessoras da performance, o *happening* e a *body art*. A primeira surge no início do século XX nos movimentos de vanguarda: dadaísmo, futurismo, surrealismo. Marca a quebra nas convenções teatrais, como a distinção palco-plateia, e a narrativa linear. No *happening* também se tem o envolvimento de várias mídias: música, dança, artes plásticas, *art-collage*, teatro etc. A segunda se diferencia da manifestação anterior, à medida que a presença física do artista torna-se essencial; o corpo torna-se o suporte artístico. A *body art* pretendia desfetichizar o corpo para transformá-lo novamente em instrumento. Como nas artes plásticas, na qual o pintor deve ser sujeito e objeto de sua obra – ideia lançada por Jack Pollock –, nas artes cênicas o artista dá importância à sua movimentação física, a relação com o espaço-tempo, a ligação com o público.

Ao vender seus livros nas portas de teatro, aparecer em entrevistas e palestras vestindo-se mal, fazia uso do corpo como instrumento, modificava as relações de espaço-tempo do teatro tradicional e construía uma outra ligação com o público. Em dado momento reconhece que não conseguia trabalhar na televisão, pois: “Não deu certo, eu não sabia fazer aquilo, um programa de estúdio sem

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

público, com o público pintado na parede. Por isso não me dei bem, eu trabalhava em função do público." (MARCOS, 1988b)

Cohen afirma que, a performance está ligada a um movimento maior, ou seja, a *live art*, que seria "a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado." (COHEN, 2007, p.38) A partir desse conceito é possível pensar na atuação de Plínio Marcos no espaço vivo das ruas. Afinal, neste espaço o artista lidava com o espontâneo das ruas e de seus transeuntes, que, em dado momento, se tornavam espectadores sem, contudo, se estabelecerem em posição apenas de observadores, mas de possíveis atuantes daquele contexto envolvido.

Vestir-se de marginal nessa época não era gratuito. Como aponta Frederico Coelho, em *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado* (2010), nas décadas de 1960 e 1970, a produção cultural esteve fortemente marcada pela marginalidade. A fim de desconstruir a ideia de que a cultura marginal nesse período fora somente uma iniciativa de artistas tachados por desbundados, alternativos e malditos, interessados, exclusivamente, em uma maneira de ser, viver e produzir alternativa, avesso ao sistema dominante, Coelho congrega as seguintes perguntas:

> Por que se posicionar como um *artista marginal* no Brasil de 1968? Por que, como muitos fizeram, investir parte de suas obras e carreiras em pontos, temas e estéticas não reconhecidas ou toleradas pela sociedade brasileira? Por que buscar nos morros e em seus moradores, na vida de ladrões como Cara de Cavalo e Bandido da Luz Vermelha, no vampirismo, no bissexualismo e no submundo suburbano carioca os temas, os ícones, as representações, enfim, de uma proposta estética transformadora da sociedade? (COELHO, 2010, p.197)

E conclui que a absorção da marginalidade por um grupo amplo e variado de artistas foi uma tomada de posição e a escolha de uma estratégia de produção e atuação.

Vale ressaltar, de forma breve e elucidativa que o contexto histórico do Brasil de 1968 inclui militares no poder, imposição do AI-5, perseguição de intelectuais, artistas e militantes de esquerda, censura de peças de teatro, shows e manifestações políticas. Também bandidos como Mineirinho e Cara de Cavalo, no Rio de Janeiro, ficaram famosos por suas práticas criminosas. Em contrapartida, a

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

Polícia Federal chega com o Escuderia Le Coq e o Esquadrão da Morte, combatendo violentamente o banditismo e as ações de militantes.

Segundo o pesquisador, uma parte da classe média era tolerante e conformista, e a banalização da violência teve seu "momento crucial" ao reunir em um único grupo de perseguidos os bandidos, oriundos de uma população de baixo poder aquisitivo, e os subversivos, oriundos da classe de artistas, universitários e políticos do país.

Diante de proibição, amputação e violência, as produções de alguns artistas começam a fazer referência à marginalidade, extraindo dela, em primeiro lugar, a inevitável ruptura com o padrão vigente, em segundo, a descoberta de alternativas de existência e, finalmente, a possibilidade de encarar a exclusão, o submundo, a violência física e mental como temas a serem refletidos não apenas pelos estudos sociais e psicológicos, mas também pelo campo artístico.

Em *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*, a análise se concentra na cultura marginal desenvolvida no Rio de Janeiro, e nas produções das artes plásticas, audiovisuais, musical e literária, com foco em Hélio Oiticica e Torquato Neto. Acrescento que, nesse panorama cuidadosamente traçado por Frederico Coelho, Plínio Marcos, em São Paulo, foi um artista marginal vinculado às artes cênicas.

Além do realismo de suas peças, vestia-se com roupas rasgadas e sandália de dedo em entrevistas, homenagens, teatros. O jornalista Quartim de Moraes descreve como Plínio Marcos apareceu na festa em que seria homenageado com a leitura de seu texto "O ator", em setembro de 1988:

> Eis então que surge a figura, no seu mais esmerado figurino *pour épater le bourgeois*: calça preta de sarja, presa por elástico abaixo do protuberante ventre e displicentemente enroladinha na altura dos tornozelos sem meia; camiseta remotamente também preta, num *dégradé* de tons pardos, com aplicação de um buraco de uns três centímetros de diâmetro na altura do ombro direito; elegante chapeuzinho também preto – afinal, tratava-se de um evento de gala! -; bolsa de pano porta-"livrinho" a tiracolo e, detalhe final, confortável sandália-de-dedo. (MORAES, 1996, p.16)

O momento era propício para esse tipo de exibição. Em um período em que o Brasil abrigava os contrastes entre o desbunde do movimento tropicalista, e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

o silêncio forçado, do Estado militar, a incorporação do marginal era uma forma de subversão que singularizava o dramaturgo.

No caso do Tropicalismo, a intenção era despudorizar o corpo. As ações contrárias ao bom comportamento, ao discurso populista, à "intelligentsia" de esquerda, ocorriam no corpo. Era com e pelo corpo que se revolucionava e demonstrava "a insatisfação com um regime de restrição". (HOLLANDA, 1992, p.62) Plínio Marcos também utiliza o corpo no embate de suas ideias. Mas, diferente do desbunde, o corpo não era inteiramente livre, pois era moralista. Era um lugar de denúncia, um suporte ao discurso em defesa dos marginalizados, propagado pela vestimenta e apresentação. Em ambos os casos, o corpo era político, porém, estavam a serviço de ideologias diferentes.

Tal atitude não era somente ideológica, carregada de altruísmo e senso de humanidade. Manter-se marginal era também a forma de ser conhecido. Se sua ação não se restringia aos palcos e culminavam em uma quase indiferenciação entre os tablados e as ruas – dentro e fora do teatro tornaram-se a mesma coisa com o decorrer dos anos –, ao passar por instituições e veículos de comunicação vestindo-se desleixadamente, ironiza o espaço "sério", faz pasmar, quebra com o esperado. Dessa forma, o reconhecimento do artista marginal só se torna possível à medida que se tem o artista "consagrado" e vice-versa. A ruptura à tradição[12] só ocorre com a implementação, em um instante posterior, de uma outra tradição, "que nada mais é que outra manifestação momentânea da atualidade." (PAZ, 1984, p.18) A relação de poder entre estabelecidos e *outsiders* só se cria se houver os dois pólos delineados que mantêm suas forças em oposição. Os pares dicotômicos são essenciais para que se possa falar em relações de poder dinâmicas e não estáticas. Ou melhor, os estabelecidos, os dominantes, nesse caso, "os consagrados"[13], existirão como grupo enquanto estigmatizarem, exercerem força, sobre os *outsiders*, os marginais. Sob outra perspectiva, o artista marginal se coloca assim para romper com padrões que não o comportam para propor outro olhar, comportamento e produção artística.

André Monteiro, ao tratar do mito da marginalidade em Torquato Neto, explica que

[12] Referência ao texto "Tradição da ruptura". In: PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*, 1984, p.17-35.
[13] Termo utilizado por Frederico Coelho em *Eu, brasileiro, confesso, minha culpa e meu pecado*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

> Se o artista marginal é aquele que, dentro da moderna tradição da ruptura, quer romper com os tabus repressivos, sejam de linguagem ou de comportamento, é também aquele que quer assumir o papel do excluído, do marginalizado, de vítima desses mesmos tabus. Assim, o tabu da norma acaba se estabelecendo, paradoxalmente, como uma condição imprescindível ao desenvolvimento da retórica de negação e da ruptura moderna. (PIRES, 2002, p.114)

Em *Os Estabelecidos e os Outsiders*, o sociólogo Norbert Elias retrata as relações de poder que se estruturam entre o par, estabelecidos e *outsiders*. Os estabelecidos formam grupo coeso que "se autopercebe e que é representado como uma "boa sociedade", mais poderosa e melhor, uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de tradição, autoridade e influência (...)" (NEIBURG, 2000, p.7) Já os *outsiders* não chegam a formar um grupo, pois existem no plural, formam um conjunto heterogêneo e difuso, cujos laços sociais entre as pessoas são fracos. Os *outsiders* são retratados pelo grupo dos estabelecidos como indignos de confiança, indisciplinados e desordeiros, são "os de fora".

Para participar do grupo dos estabelecidos é necessário se submeter às normas específicas do mesmo. Segundo Elias, "esse preço tem que ser individualmente pago por cada um de seus membros, através da sujeição de sua conduta a padrões específicos de controle de afetos." (ELIAS, 2000) A força desses laços garante a preservação da identidade e a crença de superioridade que permitem que os estabelecidos tratem com exclusão e estigmatização os *outsiders*.

A relação de poder que se estabelece entre estabelecidos e *outsiders* é de um "equilíbrio instável", ou seja, para que a relação de poder seja exercida é necessário que o grupo estigmatizador esteja bem instalado em posições de poder e mantenha o grupo "inferior" no lugar do excluído. Um grupo só permanece na relação enquanto o outro existe e é subvalorizado. Estabelecidos se formam enquanto grupo a partir do momento que um grupo de *outsiders*, os "de fora", aparecem. Há uma dinâmica necessária na relação.

De acordo com Coelho,

> No campo cultural brasileiro da década de 1970, elementos como a fidelidade a padrões de pensamento, o posicionamento político e o comportamento social serviam como eixo discriminatório, estigmatizante ou consagrador do artista e de sua obra. Pensando como Elias, sugiro que os artistas ditos marginais não *eram* estaticamente (e "naturalmente") assim, mas *estavam* marginais naquela

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

> configuração específica do campo cultural brasileiro, em função de suas tomadas de posição e estratégias de produção e atuação. (COELHO, 2010, p.203)

O *outsider*, o inadequado, o excluído, o desordeiro, o sujo, está presente no discurso e no corpo de Plínio Marcos. O personagem marginal não é criado como amostra de um coletivo, não é uma representação. Através de suas entrevistas, o discurso do dramaturgo é construído sem a pretensão de se tornar a voz de um grupo. Plínio Marcos não era um missionário que buscava seguidores. Ao se vestir de marginal e comparecer nos eventos, incorporava o personagem, com o objetivo de afetar a sociedade. O dramaturgo afirmou, em entrevista publicada em *Madame Blavatsky* (1988): "Tento chocar. Com muito vigor. (...)" (MARCOS, 1988a, p.7) A polaridade criada por Plínio Marcos – artista marginalizado *versus* dramaturgo reconhecido – aponta menos para um sentido de inadequação, que caracteriza os *outsiders*, e mais como estratégia de choque e subversão, cujo intuito parece ser o de afetar e, porque não dizer, contaminar o meio em que atua. Transvestido de marginal, o autor diz em entrevista à TV Cultura que "no Brasil não adianta todo mundo falar bem, porque você se ferra. Tem que ter alguém ao menos para falar mal." (MARCOS, 1988b) Tal afirmação, associada à própria imagem de Plínio Marcos, demonstra que se tratava de uma estratégia, que o discurso acontecia na fala e no corpo, que não bastava falar, era necessário apresentar, "vir a ser" o outro.

> – Em que livro você conta a história de sua vida?
> – Em nenhum.
> – Mas me falaram que você só escreve sobre sua vida.
> – Eu escrevo sobre prostitutas, homossexuais, gigolôs. E nunca fui puta, nem bicha, nem cafetão. Mas sei que tem gente desse naipe. E escrevo sobre eles. (MARCOS, 1984, p.14)

Portanto, o artista não era um *outsider* na definição de indivíduo inadequado, inferior, posto para fora. Não era nem pretendia ser o marginal de seus livros, mas se imbuia dessa *persona*, performatizava, incorporava o outro, rompia com lugares comuns na arte, levava o teatro para as ruas, modificando o ritmo "sagrado" da cidade de São Paulo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA