4
O intelectual

4.1
Ação

> O intelectual brasileiro é um marginal de classe média querendo ganhar *status* através da cultura. Nos anos 60 era bom você ser de esquerda. Depois, quando veio o pega-pra capar, muitos foram se acanhando e, como precisavam viver, entraram na televisão, onde foram perdendo a embocadura de fazer coisas rebeldes. Então começaram a escrever só para ganhar dinheiro.
>
> Plínio Marcos

Plínio Marcos não percorreu o caminho habitual da formação educacional, o que não significa dizer que não tenha se tornado um intelectual. Se não foi um leitor assíduo da literatura brasileira e estrangeira, conta que ouvia as ficções de Aluísio de Azevedo pela voz de seu pai. Em relação à dramaturgia, as primeiras peças a que teve contato foram *Paixão de Cristo*, *O ébrio*, *O mundo não me quis*, *Onde canta o sabiá*, no Pavilhão Teatro Liberdade em Santos. Aos 22 anos, quando escreveu sua primeira peça, convivia com o casal de escritores, jornalistas e críticos Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz, o pintor Mário Gruber, os músicos Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira[23].

Nessa época, Plínio Marcos já havia desistido da escola, mas estava em contato com literatura, cinema, música, artes plásticas, acessíveis a ele nos encontros na casa de Pagu e Ferraz. Em entrevista a Edla Van Steen, o dramaturgo reconhece que se formou como intelectual a partir desses relacionamentos: "Eu tenho uma formação intelectual muito melhor do que as pessoas que saem da

[23] Mário Gruber é pintor, escultor, gravador, muralista. Trabalhou com Di Cavalcanti, Poty e Cândido Portinari. Foi professor de gravura no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1953. Tem telas em museus brasileiros e internacionais e painéis no Aeroporto Internacional de Cumbica, na Estação Sé do Metrô de São Paulo e na Biblioteca do Memorial da América Latina.
Gilberto Mendes fez parte do grupo de poesia concreta paulista, participou da elaboração do *Manifesto Música Nova*, em 1963, e foi uma figura importante no processo de inovação da música brasileira, desenvolvendo a música concreta.
Willy Corrêa Oliveira também esteve presente na criação do manifesto, é um compositor que uniu uma tendência neofolclorista à música eletroacústica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

faculdade, porque eu tive possibilidade, sorte, sei lá, de conviver com pessoas que são realmente importantes neste país." (MARCOS, 2008, p.79)

No final da década de 1960, era um dramaturgo reconhecido, às vezes, com até quatro peças em cartaz, e notícia frequente dos jornais. A notoriedade adquirida no teatro ultrapassou a função de autor, levando-o a ser convidado como colunista e também como membro de mesas de debate sobre a dramaturgia brasileira. Além do debate já citado no Teatro Casa Grande em 1975, outro que merece destaque é o debate na TV Tupi, em 1968, proposto depois de uma discussão entre o dramaturgo e a deputada Conceição da Costa Neves que, no programa *O quarto poder*, criticara as peças *Roda-viva* e *Dois perdidos numa noite suja* por terem a única função de sujarem a cidade de São Paulo. Na verdade, não foi exatamente Plínio Marcos quem propôs o debate. Na entrevista à revista *Caros Amigos*, em 1997, ele conta que estava em casa e, ao ouvir a deputada falar mal das peças, pegou um táxi e foi até a emissora. Invadiu o estúdio.

> Escuta aqui, ó vagabunda, por que tu não vai assistir antes de falar? "Quem é você?" Sou o autor da peça que você está descascando. E os caras: "Sai daqui, Plínio, não sei o que...", aqueles velhos lá da Tupi, o caralho. Aí foi uma discussão. "Sai." Eles tinham capanga. Vieram uns capangas, o pessoal da televisão veio de porrete pra me defender. Foi aquele tumulto. (MARCOS, 1997, p.38)

Sendo Plínio Marcos, antes de qualquer coisa, um contador e criador de histórias, esse fato pode não ter ocorrido exatamente como descreve, mas o *Diário da Noite* noticiou o tumulto que só fora apaziguado pela sugestão de que se fizesse um debate entre eles no programa seguinte. O dramaturgo convidou Fernando Torres e Augusto Boal e Conceição da Costa Neves levou os deputados Aurélio Campos e José Carvalhaes.

Plínio Marcos conta que o debate foi fervoroso, que o estúdio fora ocupado pela classe teatral e que o programa teve grande audiência. O que vale destacar é que este parece ter sido o estopim para um posicionamento, posteriormente considerado inadequado, do jornal *O Estado de São Paulo* ao apoiar o editorial do deputado Aurélio Campos a favor da censura ditatorial contra algumas representações teatrais, situação que teve como desfecho uma passeata dos artistas para a devolução do prêmio Saci, concedido pelo jornal aos melhores artistas do ano.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

Acontecimentos como este demonstram que o dramaturgo, assim como José Celso quatro anos depois, não com a mesma linguagem nem com os mesmos argumentos, defenderia seu trabalho, sua proposta inovadora, seus pares. Estar em destaque exigia de Plínio Marcos uma movimentação ágil e sorrateira, digna de um artista, quiçá de um intelectual, pois fazia conviver os três personagens que destaco, articulando seu discurso de acordo com cada um deles. Por isso, em algumas ocasiões abusaria da lenda de que era um analfabeto e zombaria de seus livros, como em *Prisioneiro de uma canção* (1984), em que descreve sua rotina e suas artimanhas de camelô: "Olha o livro ruim e barato. Eu mesmo escrevi. Leva um, minha senhora. Pra me ajudar. Eu mesmo escrevi. Dou um autógrafo e até prometo morrer logo pra valorizar o livro." (MARCOS, 1984, p.13) Por outro lado, em *Figurinha difícil* (1996), se definiria um dramaturgo.

> Eu estava na batalha contra uma força muito mais forte. Não parava pra chorar, continuava escrevendo. E ia crescendo em mim a certeza de que não dependia da vontade de um bando de censores idiotas eu ser um escritor. Um autor de teatro. Aliás, eu sentia que já era um dramaturgo. (MARCOS, 1996, p.100)

A oscilação do discurso também se estendia para a explicação do seu processo de escrita. Ora dizia que as palavras brotavam, que ele não tinha domínio sobre elas, que precisava esperar "a energia certa". Ora fazia uma reflexão sobre seu processo de criação, em que conclui que começa a escrever uma história quando já sabe o final, como descreve na entrevista a Edla Van Steen.

> O importante para mim é ter o fim. Se o fim é bom, posso ficar horas desenvolvendo aquele tema. As minhas peças são sempre lineares. O máximo que acontece é eu pegar uma situação e ficar nela mesma, quase como um exercício de desenvolver a mesma situação olhada por uma porção de ângulos. (MARCOS, 2008, p.78)

Ou seja, nada de energia, palavras brotando ou apelo vocacional e sim trabalho, exercício, dedicação.

Eis as circunstâncias externas e as características particulares que fazem de Plínio Marcos um intelectual. No primeiro caso, as influências do pai, o convívio com intelectuais e artistas, as leituras e o jornalismo. No segundo, a reflexão sobre dramaturgia, sobre seu processo de criação, sobre política, sobre a sociedade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

O que caracteriza o intelectual Plínio Marcos é, em parte, a presença em debates e entrevistas, a crítica à imprensa, à censura, à política partidária. Propor o debate, discutir a política cultural brasileira, descrever seu processo de criação, questionar o autoritarismo e o poder, se posicionar a favor das minorias, defender a cultura popular, são traços desse personagem. O artista Plínio Marcos, portanto, parece viver um jogo constante entre sua arte e sua função social, seu reconhecimento e seu posicionamento diante dos problemas sociais. O que faz de Plínio Marcos um intelectual é o fato de se posicionar, discutir, determinar uma ação. A opção por se transvestir, enquanto ação subversiva, enquanto intenção de choque, o aproxima do intelectual à medida que o faz com o intuito de provocar uma reação no outro.

É inegável que o discurso de Plínio Marcos apresenta problemas de contradição, pode ser retrógrado e, às vezes, superficial. Mas não anula o fato de que ele tinha uma voz respeitada e ouvida. Inegável também que tal discurso só se consolida pelo caráter triplo do dramaturgo, fazendo com que o intelectual vivido por ele não possa ser enquadrado em uma definição concreta, pois o próprio fato de se transvestir e de colocar o corpo também no discurso o singularizam.

Assim, se tento encontrar características que o aproximem do intelectual moderno esboçado por alguns pensadores proeminentes, não tenho a pretensão de chegar a um conjunto de assertivas que o englobem pontualmente.

Sartre, em 1948, já havia se dado conta de que a Revolução Socialista ocorrida na Rússia não culminaria na proposta de comunismo de Marx e Engels, e de que o Partido Comunista havia se tornado ambíguo, ao mesmo tempo revolucionário e conservador, tolindo o proletariado, encobrindo ações, mentindo. Mas a sua proposta de intelectual continua a ser daquele que está engajado, se não naquela revolução que se fazia ocorrer e que demonstrava as marcas do fracasso, em uma nova, em que ainda se lutaria pela liberdade e pelo fim da opressão, em que o escritor se engajaria na literatura. O escritor, como um intelectual, teria o papel de mostrar, desvendar o mundo, revelar ao leitor – às massas – o poder de fazer e desfazer, "revelar ao público as suas exigências próprias e elevá-lo, pouco a pouco, até que ele sinta necessidade de ler." (SARTRE, 2004, p.198)

Para ele, mesmo que a opção de escrever fosse do escritor, depois que este a assumisse, tornar-se-ia um homem considerado por outros homens um escritor,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

de forma que deveria responder a uma demanda, seria investido de uma função social. Esse intelectual poderia se aproximar de Plínio Marcos, contudo, o artista não pretendia levar uma mensagem às massas, mostrar o caminho a ser seguido. Se para Sartre, a função do escritor é "curar as palavras", ou seja, impedir que as palavras assumam um sentido vago, encontrar e fornecer aos leitores os significados claros, se, para isso, ele também deve buscar os leitores onde quer que eles estejam, a proposta de Plínio Marcos, ao escrever suas peças, é promover o debate, deixar expressar, se aproximar das classes oprimidas usando a mesma linguagem, e, às vezes, até a mesma roupagem.

Sendo assim, o dramaturgo poderia se aproximar dos aspectos presentes no intelectual para Edward W. Said. Em *Representações do intelectual* (2005), o autor afirma que o intelectual deve ter vocação para representar pessoas e problemas que ficam esquecidos, falar de questões embaraçosas, ser ousado, desagradável, se arriscar:

> (...) um indivíduo com um papel público na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe, que só quer cuidar de suas coisas e de seus interesses. A questão central para mim, penso, é o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público. (SAID, 2005, p.25)

Sobretudo, o intelectual, para Said, deve ter uma "atitude de *amadorismo*", no sentindo primeiro daquele que exerce uma atividade por gosto, que tem dedicação e afeição, que não o faz por lucro ou com um intuito egoísta.

De fato, se consideramos que Plínio Marcos, em um dado momento, afirma ser um intelectual, alguém que provoca e incomoda, que fala por um grupo, encontraremos as características do intelectual de Said.

> Eu, há dezessete anos [1973], sou um dramaturgo. Há dezessete anos pago o preço de nunca escrever para agradar os poderosos. Há dezessete anos tenho minha peça de estreia [*Barrela*] proibida. A solidão, a miséria, nada me abateu, nem me desviou do meu caminho de crítico da sociedade, de repórter incômodo e até provocador. Eu estou no campo. Não corro. Não saio. E pago qualquer preço pela pátria do meu povo. (MARCOS, 2011)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

No entanto, da mesma forma que o dramaturgo pode se dividir em três personagens, seu grupo também pode se modificar. Isto é, o grupo pelo qual Plínio Marcos fala, por quem ele é a voz, é irregular e variante. Não é uníssono. Ele se defenderia com o argumento de que fala por um único grupo, os excluídos, mas este já seria um vasto e descaracterizado grupo que compreenderia desde mendigos, homossexuais, bandidos, presos, prostitutas, até os artistas do samba, os atores, outros dramaturgos, os críticos e os jornalistas. Seria possível acrescentar também sua primeira mulher, Walderez de Barros e seus filhos, já que o dramaturgo em várias ocasiões os citava, demorava em elogios, como na entrevista ao *Roda Viva*. No programa, ele conta que *Madame Blavatsky* (1985) e *Balada de um palhaço* (1986) só seriam montadas se Walderez de Barros fosse a protagonista, pois ela "é uma atriz maravilhosa", cujo trabalho é "deslumbrante".

Said destaca que não basta definir o intelectual. É preciso ter atenção à imagem, às características pessoais, ao desempenho, já que, para além dos argumentos, da voz, a presença específica e suas relações são características que dão "textura e tensão ao que ele disse" (SAID, 2005, p.28), que completam o discurso.

Mas, ao tratar de Plínio Marcos, lidamos, na verdade, com interposição de imagens. O discurso, ainda que tenha algumas alterações, possui certa consistência com o intelectual que se propõe, mas a imagem e presença são variantes, divergindo da declaração de Said. Quando se trata de Plínio Marcos, não lidamos apenas com um único modo de se portar ou de se vestir e seus relacionamentos são diversificados e mais difíceis de serem delineados.

Diferente de Sartre, Foucault, não se dedicou à militância política (engajamento partidário), de forma que, para ele, o papel do intelectual não estaria relacionado a ser uma "consciência moral da política". Em conversa com Gilles Deleuze, posteriormente publicada em *Microfísica do Poder* (2010), ambos defendem uma ação local, a teoria como prática local e regional. Deleuze explica que o intelectual mudou, pois há uma maneira nova de ver as relações teoria-prática. Estas relações não são concebidas como um processo de totalização, pois a teoria é local e relativa a um pequeno domínio, e sua aplicação a outro não pode se dar por semelhança. Mesmo em seu domínio a teoria encontrará obstáculos,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

precisando ser revezada por outro tipo de discurso. Assim, a relação teoria-prática acontece como

> um sistema de revezamentos em um conjunto, em uma multiplicidade de componentes ao mesmo tempo teóricos e práticos. Para nós, o intelectual teórico deixou de ser um sujeito, uma consciência representante ou representativa. Aqueles que agem e lutam deixaram de ser representados, seja por um partido ou um sindicato que se arrogaria o direito de ser a consciência deles. Quem fala e age? Sempre uma multiplicidade, mesmo que seja na pessoa que fala ou age. Nós somos todos pequenos grupos. Não existe mais representação, só existe ação: ação da teoria, ação de prática em relações de revezamento ou em rede. (DELEUZE *apud* FOUCAULT, 2010, p.70)

Nesse sistema, o intelectual não é aquele que detém o saber e deve falar pela ou informar as massas. As massas sabem e podem dizer, e se não o fazem, é porque há barreiras, há um sistema de poder que proíbe que elas se pronunciem. Este poder está entranhado em toda a sociedade, compreendendo inclusive os intelectuais.

Barthes, em sua aula inaugural no *Collège de France*, em 1977, afirmará que todo discurso é poder, mesmo quando parte de um lugar fora do poder, como aquele de onde falava. A língua é fascista, pois obriga a dizer. Ao ser proferida já está a serviço do poder. E, como Foucault, Barthes demonstrará que o intelectual deve lutar contra os poderes.

Segundo Foucault, o papel do intelectual "é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso." (FOUCAULT, 2010, p.71) Não se lutará para uma "tomada de consciência", pois as massas têm consciência. O intelectual deve estar ao lado daqueles que querem lutar contra as formas de poder. E Barthes poderia complementar, se presente no diálogo, que esse combate não é fácil, pois o poder é "perpétuo no tempo histórico", mesmo que se faça uma revolução para destruí-lo, o poder re-germinará.

Não há que se falar pelo outro, pois o outro, os reclusos – doentes mentais, prisioneiros – desenvolvem sua própria teoria sobre o espaço a que estão submetidos e as relações nele estabelecidas. Nas prisões, os exercícios de poder chegam à sua forma mais pueril. Plínio Marcos percebera isso ao fazer o vídeo *Ei,*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

Amizade! (1988), instruindo sobre a AIDS, o contágio e prevenção, junto ao médico Dráuzio Varella, para ser exibido nos presídios brasileiros. Percebe as relações de poder nas prisões e os exercícios praticados com o objetivo de conservar o sistema. Ele comenta em entrevista à revista *Caros Amigos*: "A regra dessa coisa de cadeia, de manter a ordem, você não pode se meter no homossexualismo, não pode deixar entrar muita droga nem faltar, tem que regular e dar comida, que não precisa ser boa mas tem que ter comida." (MARCOS, 1997, p.40)

Ao promover debates, levar as peças para lugares mais acessíveis, Plínio Marcos estava abrindo espaço para o outro falar, ouvindo o outro falar. Ele é apenas uma voz no grupo, voz que se reveza com as outras vozes manifestas na plateia. Além disso, se preocupa com seu discurso, pois sabe que nele há poder. Sabe que sua legitimidade está no discurso. Se pode se contradizer, deixa claro que não fala em qualquer lugar, não aceita trabalhar com pessoas ou instituições que não se assemelham à sua forma de pensar. Ao falar sobre a gravação do vídeo, confessa:

> Quiseram me pagar, eu não quis. Para o meu lado eu trabalho de graça. Essas coisas eu não cobro, não preciso desse dinheiro, não quero que me paguem pra eu lutar pelo meu lado. E para anunciar do lado "deles" também não quero esse dinheiro. Não há possibilidade de eu trabalhar contra as coisas em que acredito. (MARCOS *apud* MENDES, 2009, p.415-416)

Não tenho a intenção, no entanto, de estabelecer que Plínio Marcos seja o intelectual proposto por Foucault, pois são nos pontos que o dramaturgo se aproxima desse intelectual que ele também se distancia. Aproxima-se ao propor debates e lutar contra as formas de poder, mas se distancia nos momentos que tenta ser a voz de um determinado grupo. Essa diversidade de grupos para quem fala e essa diversidade de personagens que pretende ser, muitas vezes, superficializam sua fala ou a confundem. Em entrevista à *Caros Amigos*, percebe-se que na mesma fala sobre os problemas da cadeia, ele expõe os problemas com jovens:

> E o interior? Hoje o que domina o interior é a droga. E bebida, bebem pra caralho, mas sobretudo a droga. Sobretudo nos meios universitários. Os que vão ver você falar lá são os especiais. Numa faculdade que tem um intelectual fazendo palestra, evidente, porra, que é um puta êxito. Mas a massa não acredita

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

> em nada. O ensino é ridículo. O ensino é o caos. Se você quer ser aplaudido fala mal do ensino. Porra, os caras detestam o ensino em qualquer nível. Claro, pô, porque não acreditam, né? Porque é mal feito. Os professores estão cansados, ganham uma merda, não querem saber de porra nenhuma, não discutem. (MARCOS, 1997, p.40)

O dramaturgo mistura os problemas educacionais específicos da sociedade brasileira à questão das drogas, dos salários dos professores, do papel do intelectual. E frases como "a massa não acredita", "falar mal do ensino", "os professores não discutem", se transformam em máximas inaplicáveis e intransigentes.

Outra tentativa seria, ao salientar suas peças, estabelecer relações entre a postura intelectual de Plínio Marcos e a de Jean Genet. Contemporâneos, nos dois casos, fica evidente que seus personagens marginais, excluídos, malquistos, adquirem a humanidade perdida na própria miséria. Sofrem, choram, se desmancham em risadas, sentem prazer, falam de sonhos. Eles sonham. E questionam a forma como vivem e se "são gente", como fica explicitado na voz de Neuza Sueli. Ao mesmo tempo em que as peças apresentam situações humanas reconhecíveis, levando a plateia a compartilhar com os personagens um sentimento, faz também deslocar valores e se deparar com uma realidade incômoda, que as pessoas preferem ignorar. Ainda assim, a aproximação entre os dois intelectuais teria que se limitar a esse dado, pois de resto nada teriam em comum. Jean Genet, pode se dizer, pertenceu ao submundo que descreve em seus livros. Órfão, fora adotado, preso diversas vezes, e, reconhecido como escritor, frequentou espaços sofisticados de Paris. Conheceu, profundamente, os dois lados da cidade, as prisões e guetos, as mansões e palácios. Plínio Marcos, ainda que insista que só pode falar do lugar de onde veio, não era os personagens de seus livros. A prisão talvez seja o único evento que Jean Genet e Plínio Marcos tenham em comum. Ainda assim, os motivos que os levaram presos, colocam-nos novamente em lados opostos. Enquanto o primeiro foi preso aparentemente por pequenos furtos, o segundo foi preso porque era um artista lutando contra a censura e a favor da liberdade de expressão.

Com essa breve e incompleta genealogia sobre o moderno intelectual, destacando aproximações, mas, sobretudo, divergências na postura e discurso de Plínio Marcos, não pretendo concluir que ele não tenha sido um deles. Ao apontar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

as fragilidades de seu discurso, não pretendo apagá-lo. Insisto que o intelectual de Plínio Marcos é tripartido e, por isso, peculiar. Diferente do intelectual engajado de Sartre, pois, ao se afirmar um militante, não está alinhado a nenhum partido político. Diferente de Said, pois quando se coloca como um representante, alguém que deve incomodar e defender um ponto de vista, em nome de "seu povo", fala para e por mais de um grupo, ora os marginalizados, os oprimidos, ora os aficionados por astrologia, as pessoas em busca de espiritualidade etc. Plínio Marcos questionou e lutou contra os sistemas de poderes, deu voz ao outro, mas confundiu sua própria voz.

> Montado na sua pretensa cultura, o intelectual de araque se mete a escarrar regra, a fazer citações, a assistir filmes (sic) só em clube de cinema, a ter saudade dos tempos em que os homens de letras paravam em porta de livraria para fazer quás-quás-quás sobre literatura e outras cocoragens. Como, graças a Deus, não há mais essa bobeira, ele, o intelectual de araque, se pica de raiva. E se volta contra tudo o que o povão das quebradas do mundaréu curte... para os intelectuais de araque, a cultura deve ser pesadona e séria, como a fuça da mãe deles. Devido a isso, essa raça maldita, que não pode entender o povo, esperneia, boqueja, estrila e chia contra o que é popular. (MARCOS, *apud* CONTRERAS et al., 2002, p.46-47)

A postura do intelectual, o modo de ser, tem a ver com seu tempo, com contextos históricos e sociais. Talvez o personagem intelectual de Plínio Marcos só possa existir em convivência com o místico e o marginal, no Brasil das décadas de 1960 a 1990, na relação direta e inseparável do discurso com o corpo. Em um período delicado do país em que as causa de luta eram muitas e desconexas. Nomeou-se intelectual e criticou os intelectuais. Mais do que isso, equivocada ou acertadamente, sentenciou qual seria o papel do intelectual brasileiro.

4.2
Discurso

> A minha religiosidade me obriga a ser uma pessoa que procura viver o seu próprio discurso. Eu não posso aparecer numa favela dizendo uma coisa e, de repente, aparecer na televisão fazendo outra. Eu não posso fazer comercial de televisão porque eu abomino comercial. É apregoar a loucura você pegar pessoas que não podem comprar e insistir que elas comprem. Vou morrer na sarjeta se for o caso, mas não posso fazer isso, porque eu sei que a molecada não acredita no padre, no professor, no pai, no artista, não acredita em ninguém. Por quê? Porque ele não tem um parâmetro de honestidade.
>
> Plínio Marcos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

Plínio Marcos tinha um discurso forte e consistente, mas ao analisar suas entrevistas e depoimentos, percebem-se algumas mudanças de opinião e contradições. Por isso mesmo, forte, porque ainda que se contradiga, era ouvido. Na entrevista ao *Roda Viva* da TV Cultura (1988b), Luís Serra, ator e apresentador do programa *São Paulo Rural* na mesma emissora, demonstra o respeito que tinha pelo dramaturgo: "Quero agradecer ao amigo Plínio por participar dessa... Sempre é uma honra, um prazer, ouvir o Plínio falar e aprender muito com ele nas coisas que ele fala." (SERRA, 1988b)

Este discurso contraditório era uma forma de administrar os personagens. Marginal, místico e intelectual não poderiam ter a mesma fala, até porque não falavam ao mesmo público. Inversamente, o discurso de Plínio Marcos não poderia ser diferente para cada um de seus personagens, pois os três eram partes de um único sujeito. Mesmo que não quisesse ser o guru do grupo de estudos religiosos, sabia que era ouvido e sabia que tinha um público. Logo no início de sua carreira, quando participou pela primeira vez de um programa de televisão em Santos, como o palhaço Frajola, em 1957, reconheceu a necessidade e importância de ter e falar para um público, sua audiência. Afinal, o público é também fatia essencial na legitimação daquele que fala.

Não é apenas o palhaço que precisa de um público vivo e presente, não é apenas o ator de teatro que lida com a presença da plateia. O intelectual também precisa de um público para se exibir, o que confirma os atos performáticos do dramaturgo. Plínio Marcos sabia que precisava de seu público e posicionava-se como "fiel", justificando-se pela afirmação de que "vivia o próprio discurso". Uma vez mais, não é uma questão de ser relegado, e ainda que seja também isso, o dramaturgo constrói o discurso a partir desse lugar à margem que passou a frequentar depois de seu auge nas décadas de 1960 e 1970. Mas não fora esquecido. Em 1992, era comentarista do jornal da madrugada *Noite e dia*, da TV Manchete. E suas críticas políticas eram formuladas sob o traje usual e marginal da "camiseta, calça surrada, cabelos em desalinho." (MENDES, 2009, p.217) De acordo com o depoimento de Marília Martins, crítica do *Jornal do Brasil*, a postura de Plínio Marcos podia se relacionar à de Glauber Rocha quando apresentava o programa *Abertura*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

> O mesmo espírito rebelde dança por entre as palavras. Só que o escritor parece ainda tímido em relação à câmera. Glauber era puro movimento, era imagem revirada em revolução. Plínio é mais didático, mais arquetípico. Sua figura parece a de um pastor brandindo o cajado na direção do público. (MARTINS *apud* MENDES, 2009, p.217)

Didático, sim. Já em 1971, Plínio Marcos tinha a preocupação de levar seus espetáculos para outros espaços. Tal atitude não era somente um protesto, uma ação social. Circunstâncias outras, como a falta de plateia e o pouco dinheiro, eram também motivos para a mudança de local. O fato é que procurou espaços alternativos para encenar as peças, tomou as ruas para apresentar seu personagem marginal, ora camelô, ora vendedor de livros. Apresentou seus shows-palestras em teatros (espaço da encenação) e levou seus personagens – o marginal, o místico e o intelectual – para os meios de comunicação, nas entrevistas e jornais (espaço dedicado à veracidade).

Primeiro ocorreu com a peça *Balbina de Iansã* e, no ano seguinte, com *Quando as máquinas param*. Tony Ramos e Walderez de Barros encenaram-na no salão do Sindicato dos Têxteis, no bairro do Brás, em São Paulo. A coluna de teatro da revista *Veja*, de 25 de agosto de 1971, explica que os ingressos eram vendidos para os sindicatos, cursos de alfabetização de adultos, escolas e cursinhos. Os espectadores recebiam um questionário que deveriam responder ao final da peça com suas opiniões. A revista elogia a ação de Plínio Marcos salientando, contudo, a diferença entre o que chama de "espectador habitual de teatro" e aquela plateia que seria, por si só, um outro espetáculo.

> A encenação deste ótimo texto de Plínio Marcos nas precárias instalações do sindicato dá ao espectador habitual de teatro a rara ocasião de assistir, no palco e na plateia, a dois bons espetáculos. Indiferente às desconfortáveis cadeiras, o público finca os olhos no palco e sua reação, ruidosamente animada, é a melhor prova da força da peça. Os atores frequentemente têm que gritar para se fazerem ouvir, pois a plateia torce, sofre, exclama, comenta e ri. Um riso nervoso e quase ininterrupto revela que ela está se reconhecendo na história angustiada do operário corintiano desempregado e de sua mulher, contada com entusiasmo pelos dois atores, eficientemente dirigidos por Jonas Bloch. (VEJA, 1971b, p.76)

Levar as peças para sindicatos, universidades etc., assim como pedir aos espectadores que respondam um questionário, comentem a peça e os personagens, promover debates depois das encenações, como ocorria durante as apresentações do grupo O Bando, além do diálogo aberto nos shows e dos cursos que oferecia

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

sobre tarô, demonstram o didatismo de Plínio Marcos, sua preocupação como mestre, sua vontade de ensinar. Além disso, indicam a necessidade que tinha do diálogo. A intenção de suas peças era fazer agir e não apenas expor um fato. Tais detalhes caracterizam o intelectual que intervém no meio em que vive. Ao abrir suas apresentações para o debate, o autor se coloca em jogo. Um jogo que se forma na prática. Apresenta, se pensa e estimula a pensar, faz falar. Dizer que era um contador de histórias, como afirmaria em várias ocasiões, nada mais é, portanto, do que um termo que conjuga todas essas peculiaridades. Afinal, desde as comunidades primitivas tem-se no xamã, no cacique, aquele que detém o conhecimento, e aquele responsável por guardá-lo e repassá-lo por meio de histórias contadas oralmente. É através da tradição oral que se repassa a história de um povo, que se aprende, que se mantém viva uma tradição.

E Plínio Marcos, defensor da cultura popular, avesso aos estrangeirismos, mambembe, enaltecedor do circo, do palhaço, dos ciganos – figuras tradicionais que frequentaram a infância de várias gerações próximas a sua –, se intitula um contador de histórias. No entanto, também se intitula marginal, místico, dramaturgo.

O modo como se portava e o domínio de diferentes espaços, além do fato de trabalhar como jornalista e de ser uma pessoa enérgica, cuja presença era rapidamente notada, configuram o personagem intelectual de Plínio Marcos. A força de seu discurso não está apenas no conteúdo e na forma de sua fala, está no corpo, no modo como se veste, no gestual, na presença. Assim, o artista se afasta de uma estratégia política comum já que, ao misturar corpo, ação e discurso, cria sua própria ação política por meio de seus atos performáticos. Nesse caso, o corpo é significação, o corpo é o discurso.

Ao pensar a poesia medieval como objeto das tradições orais, Paul Zumthor, em *Performance, recepção, leitura* (2007), procura entender o efeito do corpo na oralidade e no sentido do texto. O historiador observa que a partir da década de 1950 há a ressurgência da voz. Pretendendo perceber a questão da voz na escrita, Zumthor analisa o processo de recepção, concluindo que há um papel do corpo na leitura e na percepção do literário. Essa implicação do corpo caracteriza a performance. Tal fato faz referência à presença do corpo de Plínio

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

Marcos, pois o que se fala na oralidade não é somente o que a pessoa diz. O corpo inteiro fala, contribuindo para o sentido do que se diz.

> O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. (ZUMTHOR, 2007, p.23)

A performance não é aleatória. Não basta apenas ir para as ruas, vestindo-se de marginal, mexer com os transeuntes, fazê-los comprar livros. Essa manifestação artística exige uma elaboração prévia, uma conceituação. Embora, Plínio Marcos não tivesse contato com esta arte, só posso denominar que suas ações podem ser lidas como atos performáticos, por perceber que não são gratuitas e desinteressadas. Como dito anteriormente, a postura do dramaturgo era uma estratégia, uma forma de choque e subversão, um meio de manter-se ativo, produzindo arte, difundido suas ideias. Ou seja, a aparência física escondia uma sofisticação característica da performance. Ainda mais, a mescla de vida (rua) e arte (palco), a impostura marcada na vestimenta, são formas de reduzir as diferenças entre os espaços que frequenta e de subverter os lugares, transformá-los em caricaturas, já que joga com a representação e os modos de se comportar mantidos por uma convenção social. Há, portanto, a convivência da ruptura proposta pela performance com o regulamento exigido pelo didatismo.

É na junção de opiniões contraditórias que o personagem intelectual se assenta. Mas, se há contradição, não significa que sua postura, corpo e discurso estejam desconectados, pois a contradição está no conteúdo do que é dito e não na conexão do corpo com discurso. É a relação entre estas três partes que formam este intelectual, didático e performático, pois transvestido, porém, envolvido com aqueles de quem fala e aqueles que o escutam. Em entrevista ao programa *Roda Viva* explica:

> Faço em média três palestras por semana em igrejas, em periferias, em favelas, em colégios, no interior e pelo Brasil inteiro. E digo determinadas coisas que não permitem que eu apareça fazendo outras palestras. Posso aparecer aqui neste programa porque vou dizer as minhas coisas. A juventude está desacorçoada do cara que faz um discurso bonito e não cumpre. (MARCOS,1988b)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

Aliado ao público e a seus ideais, uma postura bastante didática, não significava, no entanto, que Plínio Marcos queria agradar, muito menos satisfazer, manter feliz sua audiência. Ao contrário, instigava-a a opinar, fazer por si mesma, criticar.

Ainda que defenda uma produção artística genuinamente brasileira, o dramaturgo incentivava uma ruptura com o passado. Quando, na mesma entrevista, Luís Serra demonstra um desapontamento com a nova geração de artistas que, segundo ele, desconsideram os trabalhos feitos nas décadas de 1960 e 1970, como os trabalhos dos grupos Arena e Oficina, por acharem que estavam ultrapassados, Plínio Marcos discorda, explicando que apoia a ação do novo. Diz que é sadio e que os novos atores e autores devem passar "com um trator por cima", pois é um movimento natural, necessário, e que não significa apagar o que já foi feito. Exemplifica:

> É sadio. É sadio eles chegarem com um trator e passarem por cima de você. Porque, veja bem: o Arena e o Oficina conseguiram se instalar passando com o trator por cima de Procópio Ferreira, de Bibi Ferreira. Essa á a luta da juventude. Eu vou te contar um diálogo que eu tive com o Leonardo e com o Quico crescido. Eu falei: "Vocês tem que chegar e arrebitar a boca do balão! Se você começar a me respeitar - papai é melhor autor - você não faz nada. Tem que chegar e falar que era uma coisa que já era". Porque senão você não ocupa o lugar. Você tem que vir com o seu. (MARCOS, 1988b)

Correndo o risco da repetição, parece-me importante salientar uma vez mais a contradição exposta no discurso de Plínio Marcos. Não se trata apenas de enaltecer a cultura popular, em contraposição à defesa do novo, explicitada na afirmação de que a nova geração deve "falar mal" para ganhar o espaço. "É lixo sim, por isso não deu certo! Era um bando de idiotas." (MARCOS, 1988b) O dramaturgo criticava a imprensa por incentivar o consumismo, por divulgar apenas os grandes nomes, deixando de lado todas as produções alternativas, às quais fazia parte.

> Hoje nós temos um inimigo violento que não é mais a polícia federal como censura. É a mídia, não é? Então, quando a mídia te marginaliza, você está marginalizado, você não é notícia. Então, você veja, por exemplo, a minha última peça *Balada de um palhaço* estreou no *Zero Hora*, que eu acho a minha melhor peça, com um trabalho deslumbrante da Walderez de Barros que a crítica, a pouca que foi assistir e, por exemplo, o trabalho do Petrim era considerado o melhor da carreira dele e da Walderez considerado perfeito. Tinha o trabalho do Valfoli, da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

> Vasperti, do Guga, as músicas do Léo Lama, gente profissional. De repente, foi esnobado, por exemplo, pela revista *Veja*, que resolveu não noticiar, não mandou nem seu crítico assistir à peça, porque eles não noticiam teatro alternativo. Então, você veja como acontece: por exemplo, a *Folha de São Paulo* levou 15 dias para noticiar que a peça estava em cartaz. No *Jornal da Tarde*, por exemplo, tem um grilo lá... (MARCOS, 1988b)

A crítica era ressentida. Confundia o sentimento de ser ignorado com sua percepção sobre os problemas relativos à cultura, à produção artística brasileira. A opção do dramaturgo pela religiosidade havia provocado mudanças na sua forma de interpretar o mundo e, consequentemente, no seu trabalho. Se este não era agraciado como antes, ele colocava a culpa na imprensa.

Plínio Marcos não aceitava rótulos. Não era anarquista, não era petista, não era comunista. Criticava os partidos de esquerda por transformar seus artistas em burocratas. Era anti-partidário, pois via, nas concessões feitas pelos partidos de oposição, os fatores que os igualavam aos partidos da situação. Como considerava todos os partidos brasileiros iguais, não votava.

> Eu nunca admitiria fazer os conchavos que a esquerda faz. Eu estou mais à esquerda do que a esquerda. Eles [os partidos comunistas, PCB e PC do B] foram legalizados por bom comportamento. Eu nunca me preocupei com governos, já que eles são todos iguais. O nosso atual não significou mudança nenhuma de sistema, só de pessoas. Aliás, nem de pessoas, já que o Sarney é uma extensão dos militares. (MARCOS *apud* MENDES, 2009, p.408)

Além disso, o dramaturgo afirmaria que, assim como a imprensa, outro problema era o fato de que o Brasil fora ocupado por filmes e músicas estrangeiras oriundas, especialmente, dos Estados Unidos. Achava que essa "colonização cultural" acabava com a produção local e tirava o emprego dos artistas brasileiros, obrigando-os a incorporar em sua arte o que vinha de fora. Concluía que tal processo era o sinal da perda de nossa identidade. A peça *Sob o embalo da discoteque* (1979) trata exatamente da invasão da música estrangeira. Não apenas a música, mas o ambiente, a festa, o modo de se comportar.

> Para você ter uma ideia, a Beija-flor de Nilópolis foi três anos seguidos campeã do carnaval carioca sem ter a melhor bateria, o melhor puxador de samba ou o melhor mestre-sala e porta-bandeira. Eles ganhavam com harmonia do desfile, fantasia e alegoria, pelos padrões do Joãosinho Trinta, que é um artista do Teatro Municipal, um artista erudito. O sambista então se sentiu marginalizado, não era mais necessário na escola, ele se afastou. As multinacionais, percebendo que esse

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

> negro precisava de uma forma de afirmação, ofereceram o Black-soul, que passou a ser para o negro suburbano a mesma coisa que o iê-iê-iê para o boyzinho branco, uma forma de afirmação. Isso levou o negro a se dividir e a competir com o branco pobre. Você chega hoje a uma favela do Rio e encontra um negro que diz: negro pobre sofre mais que branco pobre, nós temos que lutar contra o branco. Esse cara que consome a moda americana vai defender a importação da cultura. A música Black tem que entrar. Se você disser que a música Black não tem que entrar, ele vai te chamar de repressor e dizer que você não quer que o negro se desenvolva. É assim que eles ocupam o país. (MARCOS *apud* MENDES, 2009, p.326)

O repúdio de Plínio Marcos ante a produção norte-americana parece-me uma das questões mais controversas de seu discurso. É compreensível que, frente aos episódios que marcaram sua vida e produção artística, período de guerras, controle do Estado, incertezas e posicionamentos, resistisse aos produtos e até mesmo à produção intelectual estrangeira. O fim da ditadura militar no Brasil, e a insistência da Guerra Fria, justificam a preocupação do intelectual com a valorização de uma produção artística brasileira. Por outro lado, se pensarmos que, em 1924, Oswald de Andrade lança o Manifesto Antropófago e que, na mesma época que Plínio Marcos despontava, os tropicalistas surgiam com propostas de unir estilos musicais, buscar referências diversas, tanto no popular quanto no erudito, incorporar elementos estrangeiros aos nacionais, a negação do dramaturgo a tudo o que "viesse de fora" torna-se insustentável.

É fato que os movimentos ligados à esquerda tinham posições mais nacionais e tradicionalistas em relação à música, mas Plínio Marcos também não os apoiava. O problema no discurso do dramaturgo não está em defender a cultura popular, não está em valorizar o nacional e apoiar a produção artística das massas. O problema está em negar tudo o que seja estrangeiro sem critérios, em dizer não à importação em um momento em que o processo comercial já é inevitável, como se, nesse único aspecto, estivesse contido os problemas econômicos e sociais do país.

O discurso é retrógrado, insiste em fechar, quando, na verdade, nunca houve tal opção e quando a própria defesa do nacional não pode passar pela negação do que é exterior. O dramaturgo parece defender, em suas falas, o nacional frente ao estrangeiro e o popular frente ao erudito, mas, de fato, não faz uma separação nítida entre nacional e popular.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

Ao tentar compreender e criticar um problema específico de um dado momento histórico – a supremacia norte-americana sobre os demais países –, Plínio Marcos assume um discurso conservador que nada se assemelha à sua postura e trabalho artístico. O transvestir-se, sair às ruas como um marginal ou um místico, o chocar, a rebeldia, o caráter explosivo, a própria postura didática, não podem se relacionar a uma fala que não admite a opção feita pelo outro. Dessa forma, o dramaturgo comete um erro duplo, não aceitar que o morador da favela possa escolher a música que ouve, e criticar o intelectual que deprecia "tudo o que o povão das quebradas do mundaréu curte."

Plínio Marcos é uma voz que ensina, que orienta, que aconselha pelas cartas do tarô ou pelo teatro e literatura. Reveza com o outro, estimula, inquieta, como no debate sobre a peça *Jesus homem* (1967), em que afirma que não leva suas peças para a periferia, pois prefere atuar no seu segmento e orienta que os grupos da periferia devem se manifestar pelos seus "próprios padrões culturais", devem produzir com o que têm e o que vem do próprio espaço, devem assumir a própria voz. Porém, enquanto artista transforma-se em um porta-voz. "Se um povo não souber respeitar e valorizar seus artistas, jamais terá porta-vozes dos seus sentimentos mais puros." (MARCOS *apud* CONTRERAS et al., 2002, p.61)

Sempre que teve a oportunidade, disse que não queria ser um missionário, que não era um guru espiritual. Era um artista e, como tal, devia retratar a realidade, formar opiniões públicas na luta contra o governo, cujo poder é evidenciado na censura rígida. Mas era considerado um líder. No debate mencionado, responde a seguinte pergunta: "o que o homem pode fazer para despertar?" É descrito em *Crônicas dos que não têm voz* como uma representação dos oprimidos, "uma voz que se rebelava contra a sujeira que rondava nos labirintos do poder opressor." (CONTRERAS et al., 2002, p.76)

4.3
Enfrentamento

> Não me deixem sozinho agora que estou com mais do que mereço, meus amigos e irmãos. Agora, mais do que nunca, eu preciso dos perdedores do meu lado, preciso dos encarcerados, dos perseguidos, preciso dos cassados e dos impedidos de participar da vida nacional. Preciso dos que anseiam por justiça e dos desesperançados. Preciso dos meus fantasmas de sempre. Porque eu não quero nada sem estar com eles. Eu quero a liberdade de expressão no território brasileiro. Eu quero o trabalho com remuneração que dê para

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

> todos os homens adquirirem seu pão, seu teto, seu fogo, seu livro. Eu quero o respeito pela manifestação espontânea do povão, sempre lesado e marginalizado da sua própria história.
>
> Plínio Marcos

Plínio Marcos conta que logo que conheceu o sucesso com a peça *Barrela* (1959), conheceu o fracasso com *Jornada de um imbecil até o entendimento* (1960). Dizia que foi uma grande queda, que passou de "gênio" a um "idiota perfeito", e que foi uma importante lição. Aquilo que dramaturgo não mencionava é que desde o início de sua carreira, em sua primeira participação nos festivais de teatro, recebeu menção honrosa pela direção da peça *A árvore que andava*, de Oscar von Pfull, que também ganhou os prêmios de melhor espetáculo e melhor figurino, ficando o prêmio de melhor direção à *Escurial*, de Maurice Legeard. As duas eram peças infantis, e foram dirigidas por Plínio Marcos que deixou a segunda quando precisou redistribuir os papéis e entrar no elenco.

Em 1968, já em São Paulo, ele recebeu o Troféu Imprensa, pela atuação na novela *Beto Rockfeller*, que, pelo sucesso, ficou um ano na televisão e deu notoriedade ao ator, impedindo que "desaparecesse" nas celas da ditadura militar, mas não que fosse preso por atentado ao pudor, desrespeito às autoridades, por ser considerado pernicioso e maldito.

Em seguida, no ano de 1976, a Associação Paulista de Críticos Teatrais consagra *Querô – Uma reportagem maldita* (1976b)[24], como melhor romance do ano. Segundo o autor, este era para ser mais uma peça teatral, contudo foi transformado em romance devido à forte censura sofrida por suas peças, durante a ditadura militar. O romance descreve a história de Jerônimo (Querô), garoto sem pai nem mãe, criado em um prostíbulo de Santos, onde sua mãe trabalhava antes de morrer. O menino fica conhecido como Querosene, pois ingerir o produto foi a causa da morte de sua mãe. Durante sua adolescência, Querô comete delitos na região portuária de Santos, e acaba preso no *"Abrigo de Menores"*, por roubar um "gringo bêbado" (MARCOS, 1976b, p.16), uma "bichona loucona" (MARCOS, 1976b, p.16).

[24] O romance é adaptado para teatro em 1979 e encenado, em 1993, com direção de Eduardo Tolentino. A versão teatral dá a Plínio Marcos o prêmio Shell de melhor autor de teatro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

A narrativa se inicia em primeira pessoa. É Querô quem conta sua história, desde seu nascimento. Criado em um prostíbulo, vivendo nas ruas de Santos, de pequenos delitos, preso, estuprado, o garoto é parte do grupo de excluídos representados nos trabalhos de Plínio Marcos. O romance acompanha, em suas características linguísticas, a realidade do protagonista.

Querô narra suas histórias de menino abandonado, que vive em qualquer lugar, aonde cabe, que come com o que rouba, que dorme aonde chega, que veste qualquer roupa. Suas palavras são as palavras dos outros garotos de rua, dos bêbados, dos ladrões. Por isso seu texto é feito por frases curtas, marcadas pela oralidade, sua fala é formada por gírias e palavrões.

> Quando me pinotiei da casa da putana velha perebenta, me juntei à curriola do Tainha. Aí, a gente fazia o que podia. Ajudava a descarregar barco de pesca, roubava café da sacaria do caminhão, levava recado de puta, comia bundão de marujo veado, afanava qualquer bagulho que estivesse no bom jeito, engraxava sapato, campaneava boca de fumo e de jogo de ronda pros vagaus da pesada. (MARCOS, 1976b, p.15)

É só no décimo e último capítulo que o leitor saberá que o garoto fala para o gravador de um repórter. A presença deste, no texto, vem sorrateira assumindo alguns momentos de fala na narração do protagonista. O repórter está no quarto, junto ao jovem baleado, gravando em fitas cassetes toda a história, eternizando a vida e morte de Querô. E no décimo capítulo, quando o narrador já não pode falar, está fraco demais, perdeu sangue demais, tem medo e sono, o repórter assume a narrativa, passando-a a terceira pessoa, o do "gibi". Ele não assume a voz do protagonista, é um mero figurante no romance, aquele que narra a morte de Querô. O repórter pode ser visto como um intelectual, que não é a voz predominante no romance. Esta pertence ao jovem marginal, inculto e imoral. O intelectual é apenas um ouvinte e escrevente.

Em *Querô - Uma Reportagem Maldita*, o narrador-intelectual sente-se atado e atingido pela desgraçada vida de Querô. Neste momento, o texto do romance se modifica. A voz do narrador-intelectual é culta e segue os padrões da língua. Não há gírias, não há sentenças incompletas. Plínio Marcos transita entre a periferia e a academia. Pode falar como marginal, pode falar como intelectual:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

> Deixei o Querô dormir. Cobri seu corpo com trapos. Rezei por ele e por seus fantasmas. E era tudo o que eu podia fazer por aquele menino. Fui embora com o meu gravador, com uma história brutal de um dia-a-dia patético, feroz, com meus próprios fantasmas e com meu coração pesado. (MARCOS, 1976b, p.97)

Discorrendo sobre as várias premiações recebidas por Plínio Marcos, pretendo descrever uma vez mais, no entanto, por outra via, a construção do personagem intelectual. Demonstro uma vez mais que seu discurso era construído com o intuito de apresentar seus personagens. Em suas entrevistas, o dramaturgo nunca falava dos prêmios recebidos, o que faz todo o sentido, já que nelas apresentava o marginal, o perseguido, o desprezado, ou o místico, aquele em busca de religiosidade, do transcendental.

O intelectual vai a Brasília em 31 de maio de 1979, após revogação do AI-5, ocorrida em janeiro do mesmo ano, dar seu testemunho no Simpósio sobre a Censura, na Câmara dos Deputados. Expõe sua opinião, defendendo que não se deve pensar em medidas que atenuassem a ação da censura, pois o Estado não deve deter o poder sobre as escolhas da sociedade. Ele persistiu na luta – "todos falam contra a censura, mas todos exercem a censura a todo momento" (MARCOS, *apud* MENDES, 2009, p.353) – até o ano de 1987, quando participou da campanha Pela Defesa da Cultura, que foi ao Congresso Nacional, exigir junto à Assembléia Constituinte o fim da mesma.

Em 1985, Walderez de Barros e Plínio Marcos recebem o prêmio Molière, pela peça *Madame Blavatsky* (1985), a primeira na categoria "melhor atriz" e o segundo, "melhor autor". O vídeo *Ei, amizade!*, com texto e interpretação de Plínio Marcos, gravado na TV Cultura, também recebe prêmio internacional.

A peça *A mancha roxa* (1988) é fruto do texto sobre a AIDS e suas repercussões nas prisões brasileiras. Apesar de se tratar da doença, em nenhum momento seu nome aparece na trama. De acordo com Paulo Vieira,

> Daí nasceu *A mancha roxa*, cuja ação acontece num presídio feminino. Mas por que não masculino? Plínio mais uma vez se deixa comover pela solidariedade. Neste, os presos costumam matar os doentes infectados. Naquele, em suas andanças para pesquisar o assunto, soube de um caso de duas mulheres que eram amantes, infectaram-se, e as outras não permitiram que fossem transferidas. (VIEIRA, 1994, P.145)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

É o retorno do autor, sob elogios, ao tema das prisões e dos marginais. Em 1996, a peça *O assassinato do anão de caralho grande*, anteriormente uma "noveleta policial", foi encenada sob a direção de Marco Antonio Rodrigues. A peça trata do universo do circo, não naquilo que tem de lúdico, infantil e também ousado, mas na visão dos artistas como malditos, pessoas de má índole. A primeira-dama da cidade acusa um assassinato no circo, pela boca do leão Platão, instigando a expulsão dos artistas. Apenas o anão, desaparecido e considerado morto, se dá bem na peça, ao entrar para a indústria pornográfica.

A dança final, de 1993, foi encenada pela primeira vez em 2002, e trata de um episódio entre um casal de classe média que, próximo de festejar as bodas de prata, entra em conflito, pois o marido torturado pela impotência sexual não quer comemorar e a esposa insiste em fazer uma festa. Eduardo Tolentino faz a seguinte leitura da peça em relação à vida e obra do autor:

> Pela primeira vez Plínio Marcos fala da classe média e de um universo familiar mais perto dele. Embora eu não conheça detalhes da sua vida pessoal, sinto que a questão familiar não foi resolvida e nessa peça ele de alguma maneira está apaziguado. Não é mais a família disfuncional, nem o drama social, presentes nas outras peças como em *Dois perdidos numa noite suja*, em que é clara a relação Caim e Abel dos personagens. Então, *A dança final* me parece um breve epílogo da sua vida e o pós-escrito da sua obra. (TOLENTINO, *apud* MENDES, 2009, p.456-457)

Para encerrar o relato de êxitos de Plínio Marcos, basta apenas mencionar as homenagens recebidas em Paris. Em março de 1998, participou do evento 18º Salão do Livro de Paris, dedicado ao Brasil. Ao lado de nomes como Lygia Fagundes Telles, Jorge Amado, Antonio Torres, Zuenir Ventura, Chico Buarque, Dias Gomes, e com a publicação de *Deux perdus dans une nuite sale*, Plínio Marcos não podia mais negar que pertencia ao seleto grupo dos escritores brasileiros. Em junho do mesmo ano, volta a Paris para participar do evento em homenagem aos países participantes da Copa do Mundo, no Théâtre Gérard Philipe e é convidado a participar do Festival de Teatro Avignon de 1999, no debate sobre os dramaturgos da América do Sul. Plínio Marcos não comparece ao evento, pois já estava muito debilitado[25], mas sua peça *Dois perdidos numa noite*

[25] Em 19 de novembro de 1999, Plínio Marcos morre, aos 64 anos, em decorrência de sucessivos derrames cerebrais.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

suja é tema de debate, ocorrido em 20 de julho. Oswaldo Mendes relata a relação vacilante do dramaturgo com os prêmios e, consequentemente, o reconhecimento:

> Ele que recebeu tantas passagens da Air France, que acompanhavam o Prêmio Molière (oito para Plínio, de 1967 a 1986), devia estar arrependido de ter-se desfeito delas. Os troféus com o busto de Molière geralmente ele dava a amigos próximos; as passagens, tentava transformar em dinheiro ou caducavam. Não que fizesse pouco caso dos prêmios – e foram dezenas, do Golfinho de Ouro do Governo do Estado da Guanabara, como destaque de 1967, ao Prêmio Shell de 1993 por *Querô*. Ao contrário, Plínio tinha sua vaidade como autor e "ficava puto quando não ganhava um prêmio", garante Léo Lama. Mas terminava aí, no fato de ser premiado, o seu interesse pela honraria. (MENDES, 2009, p.458)

Fica evidente que a forma com que Plínio Marcos lidava com seu sucesso não era harmoniosa, nem mesmo tranquila. Era um enfrentamento, pois, estava ancorado na tensão entre dois pontos distintos. De uma parte, receber prêmios indicava o reconhecimento de seu trabalho e, consequentemente, possibilitava a abertura de canais pelos quais o dramaturgo se pronunciaria, mantendo viva a voz, falando para e pelo grupo. De outra, o sucesso o colocava exatamente no lugar que recusava, no foco de luz, entre autoridades e cânones, longe das margens e dos excluídos e rejeitados.

O saber comum, presente no discurso de Plínio Marcos, fica legitimado por sua fama. O personagem intelectual está ligado ao sucesso do dramaturgo obtido, principalmente, com as peças que retratavam a realidade de figuras pertencentes ao submundo brasileiro. Mesmo depois de seu auge, ele continua a dar entrevistas e a ser ouvido. Muito provavelmente porque era um ótimo contador de histórias. Característica que abrandava as contradições presentes no discurso.

Plínio Marcos vivia e encenava nos dois lugares, palco e rua. Vivia três personagens. Foi intelectual à medida que pôs em destaque o submundo, esteve no auge, foi visto e ouvido, criticou a sociedade, sua estrutura, a injustiça, a forma como os marginais era vistos e tratados, ignorados. Além disso, rompeu com padrões da arte teatral. Por um lado, em sua carteira de trabalho persistia a profissão de funileiro, não conseguia se manter no jornalismo, foi mandado para fora de universidades, como conta em *Prisioneiros de uma canção* (1984), sendo expulso de uma faculdade, sob ordem da direção que proibiu que se vendessem livros ali. Por outro, foi aclamado, destacado em jornais, concedeu diversas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA

entrevistas. Se o discurso de Plínio Marcos é contraditório, a contradição está também em sua vida. O amigo Ercílio Tranjan parece definir bem o dramaturgo: "Louco para estar no meio da torcida e no centro da arena, a um só tempo." (TRANJAN, *apud* MENDES, 2009, p.73)

O intelectual Plínio Marcos talvez se aproxime do modelo de intelectual mais atual. Não aquele intelectual especialista, criticado por Edward Said e Beatriz Sarlo, e sim um intelectual que conjuga vários saberes, que tem na experiência uma forma de conhecimento. A construção do personagem intelectual, no caso do dramaturgo, se dá pela combinação de suas características, suas qualidades, suas situações vividas.

Plínio Marcos não era um teórico, aprendia em suas relações com o outro, em suas experiências diárias, aprendia no ato de colocar seu corpo, colocar-se em jogo. Seu intelectual é construído na ação, no embate, no enfretamento.

> Lembre-se da lei de causas e efeitos. Se você não planta, não colhe. Tem que ser militante, como eu sou. Eu me envolvo com as coisas, com as pessoas, com a vida. A generosidade que eu possa ter com você é poder até me envolver em conflitos com você. Só não se conflita quem está morto. E nisso há uma generosidade. Se as pessoas não percebem, o problema não é meu. Mas eu me envolvi com elas. (MARCOS, *apud* MENDES, 2009, p.182)

E mesmo no discurso contraditório, muitas vezes frágil, superficial, e até conservador, mesmo em sua fala didática e aconselhadora, Plínio Marcos pregava o movimento, pois acreditava que estar em movimento era o segredo para colocar as diversas potências em ação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0912725/CA