

O negro é um “outro”: a representação dramática do negro no Brasil a partir da polêmica racial entre Nelson Rodrigues e o seu “sucessor”, Plínio Marcos

Lucio Allemand Branco, Prof. Ms, Doutorando (UERJ)

Resumo:

Em 1969 há uma polêmica racial entre Nelson Rodrigues e seu “sucessor”, Plínio Marcos, em crônicas publicadas na imprensa por conta da adaptação teledramática de A cabana do pai Tomás. A interpretação do personagem-título da novela, a cargo de um ator branco pintado de negro, resultou numa crônica exaltada de Plínio. Com a reação negativa de Nelson ao posicionamento do seu “discípulo”, criou-se um debate sobre a questão da representação do negro nas suas respectivas obras de ficção e na tradição da dramaturgia brasileira em geral. O confronto das perspectivas assumidas por cada autor, nessa polêmica, é revelador das coerências e contradições para com os seus projetos literários e a construção de suas personas midiáticas, na medida em que o negro é, em princípio, encarado como um “outro”, categoria ontológica genérica para a qual ambos detém seu olhar dramático de tipo humanista ao modo cristão.

Palavras-chave: racismo, alteridade, dramaturgia, vida literária, indústria midiática

Introdução

A obra teatral de Plínio Marcos trai uma inegável descendência da linhagem inaugurada por Nelson Rodrigues (que, não eventualmente, afirmava ser o autor de *Barrela* uma espécie de seu sucessor) com o ciclo das “tragédias cariocas” – a primeira, de 1953, podemos dizer, é *A falecida*. Esta peça constitui uma ruptura estética cujo pioneirismo, negligenciado pela história oficial do teatro brasileiro, consiste na introdução de motivos francamente populares no gênero dramático – feito comumente atribuído à aparição de *Eles não usam Black-tie*, drama proletário de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, montada pelo Teatro de Arena. A trajetória de Plínio Marcos como homem de letras, e não apenas como homem de teatro, é reveladora do autor que se debruçou sobre o cotidiano do submundo que compõe a margem dos grandes centros urbanos brasileiros (mas cujo enfoque dramático parece querer servir à representação da totalidade dos bolsões de miséria de qualquer sociedade que tenha sua reserva de desigualdade). É num contexto de forte politização da experiência cênica nacional que surge acenando, algo solitariamente, sua obra para o palco. Em contraponto aos dogmas do então dominante teatro engajado, o enredo de suas peças iniciais enfoca, sobretudo, o conflito de individualidades (nada há nele, por exemplo, que guarde afinidade com o conceito de “peça de tese”).

Confessa influência de Plínio Marcos, o teatro rodriguiano, de alguma forma, impregna o conteúdo e a forma de peças como *Barrela*, *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *O abajur lilás*. Fato que se confirmaria, em parte, pela “desagradabilidade” dos temas abordados, como se pode depreender pelo tratamento dispensado a um psiquismo que estrutura o crescendo dos conflitos. O qual, quase sempre resulta na morte de um ou mais personagens, entregues a situações em cena que se avizinham do insuportável. Talvez possamos mesmo dizer que, tomando Nelson Rodrigues por matriz, os contemporâneos Arena e Plínio Marcos puderam “instaurar de vez no palco a temática e o modo de falar brasileiros, que tiveram como corolário uma maneira nativa de interpretar.” (ZANOTTO in MARCOS, 2002, p. 9)

Há, de fato, uma identificação de fundo de Plínio com o ideário humanista rodriguiano,

influência verificável, em parte, do ponto de vista espiritual (simultaneamente nos sentidos filosófico e místico), que ganha forma dramática em enredos que, invariavelmente, encenam a necessidade de redenção do indivíduo, condenado a uma existência trevosa, à sombra de provações e sacrifícios que supliciam a carne e a alma nas situações construídas. O modelo de conflito entre a natureza trágica da condição humana (já por si mesma conflituosa) e o seu contraponto vital, a busca incessante de luz por parte dos seus personagens, é uma constante não só na dramaturgia de ambos, mas, genericamente, nas suas respectivas obras literárias. Inescapavelmente, o confesso viés dostoiévskiano do universo ficcional de Nelson Rodrigues constitui, aqui, uma fonte primordial – mesmo que involuntária, caso acreditemos no desconhecimento inicial alegado por Plínio acerca da existência literária ou mesmo física do autor de *A mulher sem pecado*. (Ver *O maldito divino*, 1997) (Essa auto-atribuída ignorância é um dado biográfico cuidadosamente nunca negligenciado em depoimentos ao longo de sua carreira. Parece-nos que, aqui também, Plínio traía sua verve rodriguiana, ao propalar insistentemente uma postura antiliterária muito conveniente à valorização do seu gênio artístico precoce e tido, então, como de vanguarda – o tratamento da temática e de uma correspondente linguagem “marginais” em âmbito dramático, seria a prova cabal disso.) Pode-se dizer que a compaixão cristã primitiva que permeia toda a produção do autor de *Crime e castigo* comparece, contextualizada na experiência do submundo urbano brasileiro de meados do século XX, como motivo de fundo já nas primeiras obras para o palco de Plínio Marcos. Trata-se de um influxo que, involuntário ou não, podemos dizer que informa a totalidade da obra pliniana, e que, posteriormente, por uma assumida virada religiosa na sua vida pessoal e artística, viria a se manifestar muito mais ostensivamente na sua produção a partir do final dos anos 1970.

Desde a primeira – e, por muito tempo, única – montagem do seu trabalho dramático de estreia, *Barrela*, em 1959 (embora escrito no ano anterior), Plínio Marcos, no seu auto-atribuído papel de “repórter de um tempo mau”, e, como dissemos, assumidamente “desagradável”, como antes fora seu “mestre” Nelson Rodrigues, opta por dar voz ao *outro* em cena. Esse *outro* é uma categoria ontológica que abarca os entes que integram sua respectiva galeria de personagens, às voltas com a sobrevivência num mundo de carência material e desamparo espiritual que, pode-se dizer, o moderno teatro nacional, até então, omitia das salas de espetáculo. (Isso, graças muito à predominância do “bom gosto” ditado pelo padrão das montagens do Teatro Brasileiro de Comédia [TBC], que influía tanto na escolha do repertório, calcado em grande parte nos clássicos internacionais, como no estilo sóbrio de interpretação dos atores.) Nelson seria então um precursor dessa linhagem dramática no palco brasileiro ao expor arquétipos da psicologia humana num roteiro dramático cuja relativa universalidade e atemporalidade, a partir do advento das “tragédias cariocas”, passariam a ganhar a cor local suburbana do Rio.

Por mais que possamos apontar elementos que poderiam ser classificados como “de vanguarda” no emprego hábil das técnicas de composição da ação dramática, sobretudo na dinâmica de diálogos curtos e tensos que a orientam, é mais especificamente no conteúdo das primeiras peças de Plínio Marcos que reside o ineditismo de tipos e situações que o qualifica, no panorama do teatro brasileiro, como uma espécie de autor *avant la lettre* que complementaria então o ciclo de sua modernidade, iniciado, como se convencionou, pela consagrada primeira montagem de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943. Esta peça alçaria seu autor ao privilegiado – porém, efêmero – estatuto de revolucionário desbravador das nossas artes cênicas, pois, com o lançamento consecutivo de *Álbum de família*, em 1946, iniciava-se a dita fase “desagradável” do seu teatro.

Para o senso comum crítico, a aura de malditos que se fixou em Nelson e Plínio deve-se em parte, também, à aura de artistas primitivos e intuitivos que os próprios souberam habilmente explorar na construção de suas respectivas personas artísticas. Como se supunha, a partir da opinião formada acerca de suas peças por uma vertente crítica de peso, por não explorarem um leque temático mais afinado com os moldes do hegemônico “bom gosto” tebecista, Nelson, principalmente por conta das “tragédias cariocas”, e Plínio, com sua fauna humana saída dos “escamosos e esquisitos caminhos do roçado do bom Deus” (Ver MARCOS, 1973), amargaram,

durante um bom tempo, o estigma de autores malditos. Essa sua opção por focar no palco um *outro* exacerbadamente estranho ao *self* instituído pelo padrão de expectativas da recepção do teatro brasileiro, custou-lhes constantes incompreensões e perseguições ao longo de suas carreiras.

A polêmica (racial) entre o “mestre” e o “discípulo” – o negro como o “outro”

O ano de 1969 traz uma polêmica entre o “mestre” e o “discípulo” em crônicas publicadas diariamente na grande imprensa carioca – Nelson Rodrigues n’*O Globo* – e paulistana – Plínio Marcos na *Última Hora* local. Por conta da adaptação teledramática do clássico *A cabana do pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe, pela Rede Globo de Televisão, Plínio e Nelson deram trégua momentaneamente ao seu bom relacionamento artístico e pessoal ao travarem um debate acalorado com direito a trocas de acusações nunca antes, ou mesmo após, registradas midiaticamente ou em outro âmbito, entre ambos. (É curioso constatar que esse episódio não consta das suas respectivas biografias “oficiais”: *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*, de Ruy Castro, e *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*, de Oswaldo Mendes).

A interpretação do personagem-título da novela ficou a cargo do ator branco Sérgio Cardoso (que tinha mais outros dois papéis na novela), que se pintou de negro para conferir-lhe a devida “verossimilhança dramática”. A reação de Plínio foi imediata: em maio daquele ano, publicou uma crônica exaltada na qual, lembrando que “o negro é o esparro da sociedade” (MARCOS in CONTRERAS, MAIA, PINHEIRO, 2002, p. 140), reivindicava – e, como não poderia deixar de ser, também invocando, por conta, seu humanismo singular –, a criação de uma

lei santa que proíba os atores tingidos em cena. Papel de preto será vivido por preto, o de branco por branco. Nada de uma raça fazer caricatura de outra. Vamos lutar pela lei, portaria, decreto, penada ou sei lá o quê. Mas vamos defender os direitos humanos. (MARCOS in CONTRERAS, MAIA, PINHEIRO, 2002, p. 140)

Alguns fatores devem ser levados em conta nessa colocação de Plínio Marcos. O veto legal proposto nela se estende a toda e qualquer obra de natureza dramática, o que, evidentemente, inclui também o teatro. E aquele que se realizava no período era marcado por forte experimentação formal e pesquisa no campo da linguagem cênica, com forte acento no tratamento dos tabus nas relações sociais, o que compreendia problemáticas étnicas e de gênero, por exemplo. Portanto, tal forma de se acusar a inversão cromática em *Cabana* descarta as potencialidades criativas à disposição de tantos encenadores dispostos a romper barreiras estéticas e expectativas de praxe da parte do público, em geral. Porém, num gênero como a teledramaturgia, em que o realismo é quase um estatuto inviolável, a caracterização *double face*, mesmo como um recurso para se dar campo à capacidade interpretativa multifacetada de um ator como Sérgio Cardoso, não deixa de soar como – ou mesmo significar – o resgate de um uso, à época ainda muito recente, de certa tradição de se representar dramaticamente o negro.

Ao denunciar o que considerava um ato discriminatório contra o ator negro no país, desprotegido por uma legislação carente de garantias e direitos para o exercício do seu ofício e a sua devida inclusão no mercado de trabalho, Plínio Marcos assumia, na crônica, um posicionamento de reconhecimento e legitimação da ascendência de leis que viessem a regulamentar a criação estética, o que renegaria anos mais tarde, em nome de uma suposta maior liberdade de expressão para o artista. (Em 1980, afirmou: “Há uma corrente que defende que o governo que recolhe impostos tem de reverter esses impostos em benefício do povo, inclusive em educação e cultura. Eu acho que

não.” [MARCOS in MENDES, 2009, p. 359]) De fato, não parecia ser mesmo do feitio de Plínio se comprometer, ideologicamente, na defesa de regulamentações oficiais que pudessem vir a implicar, em tese, ausência de uma autonomia artística que já sugeria, então, ser-lhe muito cara.

A endossar ainda mais a natureza paradoxal da persona de Plínio Marcos, lembremos de sua resistência, uma década após essa polêmica, contra o movimento Black Rio (fenômeno comportamental associado ao *funk*, gênero musical derivado do *soul*, extremamente popular entre a juventude negra do subúrbio carioca nos anos 1970), acusado por ele de mera importação cultural (ou, melhor, de “lixo cultural supérfluo que tanto mal faz ao povo brasileiro” [MARCOS in MENDES, 2009, p. 321]). Isso, a despeito dos aspectos inequívocos da afirmação da identidade negra característicos desse movimento, espécie de versão “tropicalizada” de uma cultura originalmente egressa dos guetos dos centros urbanos norte-americanos. Pois não seria também em nome do mesmo valor da assunção da negritude – tanto em si como do ponto de vista de um necessário realismo dramático – o tópico em pauta na sua veemente denúncia contra o racismo da adaptação televisiva de *A cabana do pai Tomás*? Não há como não traçar, aqui, um paralelo entre essa sua reação (com roupagem de “resistência cultural”), à época, e aquela que muito comumente se manifesta desde a implantação das políticas de ação afirmativa, no Brasil. Um dos argumentos defendidos por Plínio – no contexto da “importação” do dito *Black-soul* – iria se tornar, posteriormente, senso comum na acusação contra o que se toma por um esforço antidemocrático de racialização da compreensão do nosso processo de formação histórico-cultural. A evocar, assim, uma espécie de inconsciente antropológico coletivo zeloso para com as ameaças à institucionalidade da dita “democracia racial” (Ver FREYRE, 1977). Inconsciente este sempre vigilante na preservação de uma suposta diferenciação da sociedade brasileira, nesse quesito, com relação ao restante da comunidade mundial:

As multinacionais, percebendo que esse 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. (MARCOS in MENDES, 2009, p. 326)

Consideremos agora o problema racial enfocado pelo Nelson Rodrigues dramaturgo de *Anjo negro*, e pelo cronista que não raro chamava atenção para o lugar reservado aos negros na sociedade brasileira.

O destino de Ismael e de sua família, em *Anjo negro*, demanda uma caracterização e uma ação não-ilusórias como representações, elas mesmas, do imaginário racista nacional, na sua dimensão simultaneamente etnológica e mítica. A introjeção do racismo na psique do protagonista revela a auto-negação da sua condição étnica, tal como uma maldição trágica, o que o faz se enxergar como um *outro* eternamente indesejado, sem redenção. No quesito racial, o espectro de possibilidades dramáticas que *Anjo negro* explora nos parece incomensuravelmente mais vasto que aquele requerido por Plínio Marcos no seu artigo contra a adaptação de *A cabana do pai Tomás*. Levemos em conta, mais uma vez, que a argumentação do autor de *Barrela* se estendia para além do âmbito televisivo:

É muito duro a gente ver os grandes atores brancos sonharem em se tingir de preto pra viver Otelo. Pode algum negro sonhar em se tingir de branco pra fazer o Iago? Otelo sempre foi aceito por brancos tingidos. Em alguma parte do mundo Iago foi

feito por preto tingido? (MARCOS in CONTRERAS, MAIA, PINHEIRO, 2002, p. 140)

Curiosamente, dois anos antes dessa polêmica, Nelson Rodrigues assinara uma crônica no *Correio da Manhã* na qual lidava com esse tema: o inconfesso racismo brasileiro, que, através de uma perspectiva metafísica trágica, é colocado em termos de uma fatal solidão existencial do negro no país. Contrariando o suposto truísmo desse aparentemente inescapável “mito fundador” da nacionalidade brasileira, nossa referida e tão propalada “democracia racial”, Nelson afirma que desde cedo, quando ainda

não sabia ler, nem escrever (...) já percebera uma verdade que até hoje escapa a Gilberto Freyre: – não gostamos de negro. Nada mais límpido, nítido, inequívoco, do que o nosso racismo. E como é humilhante a relação entre brancos e negros. Os brancos não gostam dos negros; e o pior é que os negros não reagem. Vejam bem: – não reagem. Em vez de odiar o branco, o preto brasileiro é um ressentido contra o próprio preto. (...) A “democracia racial” que nós fingimos é a mais cínica, a mais cruel das mistificações. (RODRIGUES, 1994, p. 225)

Nelson Rodrigues aponta, na crônica, aquilo que considera a singularidade do problema racial no país: o ódio generalizado contra o negro, inclusive, da parte do próprio. E para prová-lo, relata os bastidores da primeira montagem de *Anjo negro*, no tradicional Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1948. A resistência contra a presença de um protagonista de cor lhe serviria como mais um alerta sobre esse dado antropológico da vida brasileira cuja evidência, como afirma, “escapa a Gilberto Freyre”. Nelson lembra que um ator negro lhe teria afirmado que não havia tal preconceito no Brasil e que não encontrara “um único preto que gostasse de *Anjo negro* e o levasse a sério.” (RODRIGUES, 1994, p. 227) A “comissão cultural” do Teatro, encarregada da seleção do repertório, optou por não escalar um ator de cor negra para o papel pela razão alegada de conveniência para com a tradição da casa: “Escuta, Nelson. Não é interessante um negro no Municipal. Não fica bem” (RODRIGUES, 1994, p. 227), teria ouvido ele de um dos seus representantes, na ocasião (a rigor, a peça viria mesmo a estreiar no Teatro Phoenix). A solução encontrada fora pintar de preto o ator branco Orlando Guy para interpretar o protagonista Ismael. Nelson demonstrou contrariedade, mas acatou da decisão por sabê-la irreversível.

Eis como Nelson se manifesta a respeito do inconformismo de Plínio Marcos contra ao ator branco tingido, na novela:

Segundo deduzo, o que o sufoca de santa fúria é a situação dos negros na novela. Adorável pretexto! E o Plínio, ofendidíssimo, acha uma afronta que Sérgio Cardoso, além de fazer dois papéis, faça um terceiro, de negro. Meu Deus, Laurence Olivier fez Otelo, Paulo Autran fez Otelo, centenas de brancos fizeram Otelo. Pintem o próprio Plínio Marcos, com rolha queimada, e ele fará Otelo. Nunca houve nada. 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. E o caro Plínio, dramaturgo poderoso, já nos deu uma peça em que o herói fosse negro? Não. Por causa da novela, quer fingir uma luta racial. O preto brasileiro sempre foi um humilhado e ofendido. E por que não tratou dramaticamente a questão que só agora descobre por simples razões competitivas?

Realmente, ninguém pensa no destino dos nossos pretos. O que se quer, por motivos estritamente comerciais ou narcisistas, é frustrar o insuportável sucesso

alheio. (RODRIGUES, 1996, p. 129)

Talvez um tanto paradoxalmente, Nelson Rodrigues esvazie as implicações étnicas nessa discussão com Plínio Marcos. Apesar de fazer a ressalva de que já escrevera anteriormente sobre a “brutal solidão negra” (RODRIGUES, 1996, p. 129), Nelson, a rigor, concedeu, apenas nos dois últimos parágrafos de um total de quatorze, do texto, a devida atenção para a questão em pauta – o que é, reconheçamos, um traço recorrente do seu estilo cronístico, marcado por uma narrativa de constantes circunvoluções temáticas. A acusação de racismo da parte da TV Globo é tomada por ele como um mero pretexto para Plínio extravasar seu suposto ressentimento pessoal contra os altos custos da produção desse folhetim eletrônico. (Há também, na crônica, a insinuação de que Plínio haveria aderido à disputa entre emissoras por audiência, já que, no mesmo período, ele interpretava o carismático personagem Vitório, melhor amigo do personagem-título da novela *Beto Rockfeller*, na extinta TV Tupi.) O mote racial da polêmica é negligenciado para ceder lugar à acusação de sentimentos nada nobres da parte de um dramaturgo que gozava do *status*, na época, de o mais controverso e debatido do país. De fato, *Dois perdidos* e *Navalha na carne* faziam carreira simultânea no Rio de Janeiro e em São Paulo, após embates contra a censura e a consequente solidariedade de destacados membros da classe teatral, que se mobilizariam para vê-las liberadas. (Ver MENDES, 2009)

Nelson Rodrigues é incisivo quando aponta as razões que supõe mobilizar o inconformismo de Plínio Marcos. Traíndo seu pendor dostoiévskiano, certa perspectiva compassiva ao modo cristão se insinua nos dois últimos parágrafos da sua crônica. A renegar, assim, o tom reivindicativo e de conclamação à luta da crônica pliniana que, inadvertidamente, detonou a polêmica entre ambos. De fato, em tempos de engajamento feroz, o reacionarismo de Nelson parecia não querer mesmo transigir com qualquer tipo de veleidade ideológica aparentemente à esquerda, mesmo que vinda de um “discípulo” seu. E, realmente, Plínio era, de forma muito *sui generis*, uma figura ativa nas manifestações em prol dos direitos da categoria teatral, tais como assembleias, abaixo-assinados, passeatas e as mais diversas formas de protesto contra a censura e outras arbitrariedades da política cultural do regime militar (Ver MENDES, 2009). O qual, como é notório, Nelson apoiava.

Nessa polêmica, Nelson Rodrigues não aprofunda seu posicionamento quanto à problemática racial brasileira, caso partamos do princípio de que o que está em jogo é precisamente a mesma circunstância – o ator branco pintado de negro – em ambos os contextos referidos: o teatro, em *Anjo negro*, e a teledramaturgia, em *A cabana do pai Tomás*. Como vimos, dois anos antes, em tom confessional, ele já havia afirmado que, nos anos 1940, cedera, a contragosto, a essa solução – inequivocamente reconhecida por ele como racista – do referido “conselho cultural” do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, quando ainda tentava estrear, naquele palco, seu *Anjo negro*. Portanto, motivado mais por razões relacionadas ao universo midiático, e mesmo pessoais, Nelson negligenciou o aspecto racial no embate com Plínio. E isso quando, a rigor, tal ensejo parecia se apresentar mais uma vez sob medida para o exercício dessa perspectiva antropológica algo “inédita”: acusar, novamente, a “solidão negra” tal como se verifica no Brasil.

Pode-se dizer, realmente, que Nelson Rodrigues é um dos pioneiros na acusação do racismo encontrável nas formas convencionais da representação do negro na nossa tradição dramática. O que o torna um aliado quase contemporâneo da companhia capitaneada por Abdias do Nascimento (a quem queria, originalmente, como intérprete de Ismael), o Teatro Experimental do Negro (TEN), consagrada exclusivamente à encenação de peças de cunho racial. (*Anjo negro* chegou a integrar o repertório do TEN.) Apesar de se tratar de uma circunstância idêntica àquela vivida por ocasião da primeira montagem de *Anjo negro*, acabou por não merecer, desta vez, a mesma contundência crítica do seu autor. E, curiosamente, não há, na réplica de Nelson, uma referência indireta que seja ao episódio do Teatro Municipal.

A tréplica de Plínio Marcos viria em seguida. E no mesmo tom.

Na crônica intitulada *Em causa justa não enjeito pau*, publicada em julho de 1969, a

denúncia de dois anos antes de Nelson Rodrigues contra o racismo à brasileira é apontada por Plínio Marcos como desprovida do suficiente potencial de intervenção na realidade social. Tal como pretendia ser a sua denúncia, mais ao modo, parece-nos, de uma ostensiva militância de natureza política. Não é à toa a suspeita de Plínio, na crônica, de que Nelson viria, na sua defesa de tal “causa justa”, um condenável posicionamento ideológico à esquerda. (Ver MARCOS in CONTRERAS, MAIA, PINHEIRO, 2002, p. 142)

Alegando a adesão de Nelson a uma ideologia de tipo conservador, o autor de *Barrela* afirma que o autor de *Anjo negro* nada mais fazia que contribuir com a manutenção do quadro social vigente relativo à questão racial no país, ao partir de uma mera constatação dessa espécie de endêmico traço antropológico da nossa formação histórico-cultural: o argumento sustentado por ele de que, fatal e consensualmente, não comungamos de apreço pela figura do negro. Lembremos, porém, que a tônica da manifestação de Plínio a respeito, na sua primeira crônica, seja um tanto mais associada à defesa dos direitos profissionais da categoria teatral do que, efetivamente, um ponto de partida para um debate a fundo sobre o preconceito de cor no contexto nacional. Plínio afirma que:

Se o Nelson Rodrigues diz que já escreveu sobre a “solidão negra” e não adiantou nada, o crioulo continua sofrendo por todo o Brasil, a gente deve pular o assunto. Deixar como está pra ver como é que fica. A gente deve fazer o que o Nelson Rodrigues manda? Não.

Meus cupinchas, o Nelson Rodrigues está nessa barca furada sem querer. Ele embarcou nessa porque é empregado do mesmo patrão que o ator alvinegro. Homem acostumado a obedecer a voz do dono, saiu em defesa do nojento esquinapo da Rede Globo. (...)

Meus cupinchas, o Nelson Rodrigues escreve o que mandam ele escrever. E foi numa dessas que ele chutou que nas minhas peças nunca teve um herói preto. É mentira porca de um lutador de encomenda. O Nelson sabe que eu escrevo sobre vítimas e não sobre vencedores e heróis. Escrevo sobre gente do meu povo, que é branco, preto, mulato, amarelo e tudo. Nunca botei uma nota na margem das minhas peças recomendando a cor da pele. A única dica que dou pro diretor é pra ele escolher bons atores. (...)

Meu cupinchas, vocês aí que sempre pega a pior, se quer ganhar uma graninha, pode apostar. Mais dia menos dia o Nelson Rodrigues abre o bico pra me xingar de comunista. É muito comum nele esse tipo de coisa. É só um cara não concordar com o seu papo pra ele tentar entutar. É assim que o Nelson Rodrigues ganha medalha. Mas aqui tem lenha. Não vou deixar de defender uma causa justa por causa dos riscos. (MARCOS in CONTRERAS, MAIA, PINHEIRO, 2002, p. 141-142)

Nota-se que, também nessa tréplica, Plínio Marcos deixa entrever a denúncia genérica da miséria e degradação humanas como marca do seu projeto dramático ao referir nunca haver especificado qualquer grau de pigmentação cutânea na caracterização dos seus personagens, atribuindo, assim, à vaga categoria do *outro* uma dimensão totalizante na sua tipificação. Conclui-se, então, que Plínio concebe o negro mais como um ente que, tais como tantos outros do *basfond* que compõe suas peças, encontra-se fatalmente condenado a – como sempre repete – “berrar da geral sem nunca influir no resultado”. (Ver MARCOS in CONTRERAS, MAIA, PINHEIRO, 2002) E apenas isso.

Conclusão

Podemos concluir desse episódio que a troca de diatribes entre Nelson Rodrigues e Plínio Marcos talvez reflita mais a importância que davam à natureza midiática, em si, da questão. Isso por ela

estar, talvez, mais diretamente relacionada ao seu *métier* do que, propriamente, ao fato de se prestar a uma reflexão sobre o papel ocupado pelo negro na ficção de ambos e, por extensão, na sociedade brasileira. Afinal, eram eles simultaneamente criadores literários e homens de mídia cuja projeção de imagem implicava uma muito ciosamente cultivada faceta popular das suas respectivas personas. (Como medida da popularidade de Plínio, em 1969, lembremos mais uma vez que encarnava um personagem de destaque no sucesso de audiência *Beto Rockfeller*.)

De fato, essa polêmica é um capítulo pouco (ou nada) comentado da relação desses dois autores teatrais considerados por muitos como afins e que trataram de – sempre que puderam – consentir com tal associação. É curioso que a problemática racial tenha servido de combustível para essa única e explícita divergência pública de que (salvo engano) se tem notícia entre ambos. Para Nelson Rodrigues, tanto na vida real, como no drama, o negro é a vítima trágica do anátema fatal da sua cor, que, sob a perspectiva branca hegemônica, macula indelevelmente sua epiderme e sua autoestima, condenando-o à condição de ser um *outro* até para si mesmo. Para Plínio Marcos, o negro encarna o *outro* na qualidade de “esparro da sociedade” (MARCOS in CONTRERAS, MAIA, PINHEIRO, 2002, p. 140), que deve ter, no restrito nicho da teledramaturgia, seus direitos assegurados enquanto membro em potencial desse específico mercado de trabalho. Enfim, nota-se que, neste caso, a uni-los, a tônica do tratamento do problema racial brasileiro traduz mais uma postura próxima a um tipo de compaixão humanista de matiz cristão do que uma denúncia efetiva de caráter social com implicações singulares. Mesmo levando em conta, em Plínio, certo esboço disso, na sua indignação contra a solução pelo “ator alvinegro”.

Referências Bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

ESSINGER, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

FREIRE, Rafael de Luna. *Navalha na tela: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Obra escolhida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie/Gimba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *A semente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de & PEREIRA, Carlos Alberto M. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

MACIEL, Diógenes André Vieira. “Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular” In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, nº25. Brasília: UnB, Positiva, 2005.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1976.

_____. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Prefácios de Nelson Rodrigues: teatro completo*. Quatro vols. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981-1990.

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

_____. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MARCOS, Plínio. *Navalha na carne/Quando as máquinas param*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

_____. *A mancha roxa*. São Paulo: Parma, 1988.

_____. *O abajur lilás/Oração para um pé de chinelo*. São Paulo: Parma, 1992.

_____. *Religiosidade subversiva: Madame Blavatsky; Jesus-Homem; Balada de um palhaço*. São Paulo: Parma, 1992.

_____. *Melhor teatro de Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2002.

MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

PONDÉ, Luiz Felipe. *Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Teatro em progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro quase completo de Nelson Rodrigues. Quatro Vols*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965-66.

_____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues. Quatro vols*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981-90.

_____. *A cabra vadia: novas confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O remador de Ben-Hur: confissões culturais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Rio de Janeiro: Fim, 1994.

_____. “Plínio Marcos, um homem ungido pela divina ira” In: *Folhetim: teatro do pequeno gesto*, nº8. Rio de Janeiro: 2000.

WIEVIORKA, Michael. *O racismo, uma introdução*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ZANOTTO, Ilka Marinho. “Descida aos infernos” – Prefácio a *Melhor teatro de Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2002.

Periódicos e revistas:

O maldito divino (Entrevista) – Caros Amigos. Ano 1, nº 6, setembro 1997.

FRIAS, Lena. *Black Rio: O orgulho (importado) de ser negro no Brasil*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, sábado, 17 de julho de 1976.