

## Uma estratégia: Plínio Marcos marginal

Doutoranda Lia Duarte Mota (PUC-Rio)<sup>i</sup>

### Resumo:

*Ao vestir-se com roupas rasgadas e chinelo em suas aparições públicas, Plínio Marcos pretendia chocar, subverter os lugares. Nascido em 1935, escreve sua primeira peça teatral Barrela, em 1959. Apresentada uma única vez em um período de 20 anos, a peça impressiona pela linguagem e assunto tratado, pela precisão do diálogo, pelo domínio da estrutura dramática. Os quarenta anos que se seguem são de produção ininterrupta, garantindo ao autor reconhecimento na dramaturgia brasileira e no contexto cultural de seu tempo. Amparado por tais alicerces, Plínio Marcos apresentava-se em entrevistas ou pelas ruas de São Paulo vestindo-se como marginal. O objetivo deste trabalho é pensar o que pretendia com a vestimenta e postura, discutir possíveis variáveis que tangem a questão do marginal, tais como uma postura ideológica, política, artística, como subversão, e como uma experiência estética.*

**Palavras-chave:** Plínio Marcos, marginal, teatro, estratégia.

## 1 Introdução

O dramaturgo Plínio Marcos 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 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.

## 2 Estratégia marginal

Plínio Marcos nasceu em Santos, em 1935, e não terminou nem ao menos o ensino fundamental. No entanto, aos 23 anos, escreve sua primeira peça teatral *Barrela* (1959)<sup>1</sup>. 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*

---

<sup>1</sup> Barrela quer dizer curra na gíria presidiária.

*fantasminha*, de Maria Clara Machado<sup>2</sup>, 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)<sup>3</sup> 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 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*<sup>4</sup> (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 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,

<sup>2</sup> Peça representada pelo Grupo da Caldeiraria das Docas, dirigida por Vasco Oscar Nunes, em junho de 1958, em Santos.

<sup>3</sup> Artigo de Sábato Magaldi, *Os marginais do palco*, retirado do site [www.pliniomarcos.com.br](http://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.

<sup>4</sup> 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.

“eles tinham certeza que incomodavam. Os andarilhos sempre incomodam. Arreventam 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, 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 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 *apud* CONTRERAS et al., 2002, 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 convivência 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 exercer 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.

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” (CONTRERAS et al., 2002, p.32), “Plínio é representação legítima do olhar do oprimido” (CONTRERAS et al., 2002, p.76), “era a voz que se rebelava contra a sujeira” (CONTRERAS et al., 2002, 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, 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 argumento 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 Edécio Mostaço, no prefácio, explica que apenas em 1990, Plínio Marcos surgiu no espaço acadêmico com a dissertação de Paulo Vieira, *A flor e o 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<sup>5</sup>, 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 exhibir?

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 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”<sup>6</sup>, 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 destaca:

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

<sup>5</sup> Entrevista realizada por Tarso de Castro, Orlando Fassoni, Moacir Amâncio e Dirceu Soares.

<sup>6</sup> Termo cunhado por Luiz Costa Lima em *O controle do imaginário: razão e imaginação no Ocidente*.

têm direito à identidade coletiva, mas ficam com a obrigação de confirmar, de afirmar a identidade dos outros... (GUMBRECHT, 1999, p.120)

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)

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.

### 3 Conclusão

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 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 pascar, 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.

## **Referências Bibliográficas**

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem* – criação de um tempo-espaco de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva: 2009.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Minimizar identidades. In: JOBIN, J. L. (Org.). *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999, p.115-124.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.



\_\_\_\_\_. Plínio Marcos: liberado sem cortes. *Folha de São Paulo*, Folhetim, n. 26, 17 jul. 1977, p. 1-6.

MARCOS, Plínio. *Prisioneiro de uma canção*. São Paulo: Parma, 1984.

\_\_\_\_\_. *Madame Blavatsky*. [S.I.:s.n.], 1988a, p. 3-14.

\_\_\_\_\_. *Viver e escrever*: volume 2. Organização Edla van Steen. Porto Alegre: L&PM, 2008.

\_\_\_\_\_. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/>>. Acesso em: 28 fev. 2011.

\_\_\_\_\_. *Figurinha Difícil: Pornografando e Subvertendo*. Prefácio Quartim de Moraes. Editora SENAC, 1996.

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

RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

SOUZA, Eneida Maria. Sujeito e identidade cultural. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 1, p. 34-40, mar. 1991.

\_\_\_\_\_. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

---

**<sup>i</sup>Lia Duarte Mota (Doutoranda)**

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Departamento de Letras

E-mail: [lia\\_duarte\\_mota@hotmail.com](mailto:lia_duarte_mota@hotmail.com)