

MARGINALIDADE, HISTÓRIA, CULTURA E PROTESTO: UM OLHAR SOBRE PLÍNIO MARCOS E SUA DRAMATURGIA

*Márcio Roberto Laras Belani

Na conjuntura da década de 1960, marcada por transformações de grande vulto no conjunto global da história brasileira, a arte teatral se apresentou como uma instituição de conhecimento com um enorme poder reflexivo capaz de enxergar a realidade presente e passada, criticá-la, propondo vias político-ideológicas alternativas de sociedade, bem como novas formas de expressão artística e intelectual.

Exposto a essa torrente de inovações desse período, o dramaturgo Plínio Marcos contribuiria de forma singular com esse movimento criativo, pondo em cena personagens pouco comuns até então nos palcos brasileiros, produzindo um teatro agressivo e ousado de caráter realista cujas histórias encenadas confundiam-se com a própria realidade de um considerável contingente de pessoas no país, relegados à miséria e à criminalidade.

Saído das fileiras do circo na década de 50, o jovem dramaturgo santista entrara no circuito teatral como autor produzindo sua primeira peça – Barrela -, no ano de 1958, causando uma forte sensação em Patrícia Galvão, a musa da Semana da Arte Moderna de 1922, projetando o então palhaço de circo no mundo do teatro, do qual jamais sairia. Trabalhando em diversas profissões, transitando pelos mais diversos ambientes sociais e travando contato com uma diversidade de tipos sócio-culturais, desde malandros, prostitutas, estivadores, até atores, políticos e escritores, Plínio Marcos acabou por conseguir em sua vida um acúmulo de experiências que lhe permitiram desenvolver uma visão singular sobre a conjuntura histórica de sua época e, principalmente, traçar um perfil inovador e impressionante desses estratos mais baixos da hierarquia social – os quais chamamos genericamente de marginais -, pondo a nu uma realidade que acontecia diariamente, no cotidiano dos catadores dos restos apodrecidos nos mercados, no cais do porto de Santos, nas ruas de São Paulo, com seres humanos sendo envolvidos numa roda-

vida de exclusões, esquecidos pelo sistema capitalista ferozmente defendido pelo regime militar implantado em 64.

Ao tomar como temática privilegiada de sua arte a questão da marginalidade, o autor santista coloca em cena no palco teatral aspectos desse universo que parecem ter sido cuidadosamente retirados do interior desse submundo, dando a impressão de serem suas peças teatrais antes reportagens que artefatos literários provenientes em grande parte de um esforço subjetivo próprio ao artista. Mas Plínio Marcos consegue promover essa correspondência com a realidade, preocupado exatamente em produzir antes reportagens, ou a versão coerente desses aspectos por ele trabalhado, utilizando a arte como veículo e meio para mostrar, denunciar e criticar uma realidade social excludente à qual ele presenciava e dela fazia parte.

“Eu sempre escrevi em forma de reportagem. Na verdade, eu seria um repórter. As minhas peças não tem ficção sabe. Eu escrevo, desde Barrela, reportagens”.¹

Obviamente, o exagero de expressão: “as minhas peças não tem ficção”, não deve ser entendido ao pé-da-letra, como se de fato suas produções fossem um recorte da realidade pura. Ademais, mesmo a reportagem profissional se mostra incapaz de captar a realidade objetiva em sua totalidade. O repórter, assim como o historiador (em certo sentido), consegue produzir sobre os fatos uma versão coerente e lógica. Todavia, essa interpretação da realidade é antes um ponto-de-vista do repórter que apresentar-se-á como parcial, não isento de intencionalidade, que certamente se diferencia de outros olhares que adotaram outros ângulos, sem que por isso sua interpretação possa ser classificada como inventiva e mentirosa.

Plínio Marcos tem o mérito de promover essa aproximação com a realidade por meio do ficcional, baseando-se em suas vivências ou naquilo que ouvia dizer da “boca da curriola” com a qual tinha contatos, tornando-se verdadeiramente o cronista de um tempo

¹ STEEN, Edla Van (comp.). **Viver e escrever**. São Paulo: L & PM Editores, 1981. p. 264.

mau, sendo perseguido, censurado e violentado pela repressão posta em funcionamento pela ditadura, além de sentir na pele o desprezo de pessoas que o taxaram de subversivo, comunista ou maldito, em virtude de suas opiniões e comportamento social que nem sempre agradava.

As personagens que compunham as histórias criadas pelo autor, seja no teatro, no romance ou na crônica, são em grande parte inspiradas no ambiente sócio cultural em que o próprio autor viveu, seja em Santos ou na cidade de São Paulo, eternizando figuras que ajudaram a definir a identidade desses lugares marcados pela marginalidade de pessoas obrigadas a engendrar um modo de viver diferente daquele existente nos meios da classe média ou no conjunto da sociedade “integrada” como um todo. Carlos Pinto, num artigo produzido pouco tempos depois da morte do dramaturgo, relembra a última conversa que tiveram, corrobo nossa argumentação exposta acima:

“Falamos da Boca, de Nego Orlando, Luciano, Oswaldo Malcriado, Velácio, Toninho Navalhada e tantas outras figuras folclóricas que se tornaram personagens vivas, reais, de seus escritos. Nada de figuras criadas pela imaginação do autor. Personagens criadas pela exclusão social, vítimas do sistema gerado pelas elites (...) As personagens de Plínio são de um tempo em que existiam malandros”.²

Embora o autor se refira principalmente às crônicas produzidas por Plínio Marcos, é especialmente no teatro que essas figuras são evocadas, ainda que sem nomes ou rostos explicitamente identificáveis nesses meios. Personagens que carregam em si traços culturais e de personalidade próprios desse ambiente da baixa marginalidade, muitos deles sendo representativos desses tipos que sobreviviam no porto de Santos e em outros territórios de São Paulo.

As personagens plínio-marquianas sobrevivem num universo decadente e brutal onde os valores da sociedade convencional, como a compaixão pelo outro, a colaboração espontânea ou a associação visando ao bem comum, por exemplo, nem

² PINTO, Carlos. “O silêncio da voz dos excluídos” In: Plínio Marcos, um grito de liberdade. São Paulo, Governo do Estado de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura/Memorial, S.D. (coletânea de textos, depoimentos, entrevistas, organizada para integrar uma exposição com o mesmo nome, realizada em São Paulo, no Memorial da América Latina, em 2001).

sempre encontram terreno fértil para se desenvolverem, cedendo espaço para o individualismo e o egocentrismo, onde os problemas relativos ao outro pouca importância assumem para esses marginais. Plínio Marcos denota essa característica desse meio, dando voz à personagem Paco cuja personalidade parece ser típica desse submundo:

“Tonho – você podia me ajudar.
Paco – Ninguém me ajuda. Por que vou te ajudar?
Tonho – É só você me emprestar seu sapato. Eu arranjo um emprego, depois, se eu puder fazer alguma coisa por você, eu faço.
Paco – eu, te emprestar meu sapato? Não tenho filho do seu tamanho.
Tonho – É só um dia.
Paco – Sai pra lá. Se vira de outro jeito”.³

Na história, Tonho é um rapaz do interior que chega à cidade grande em busca de melhoria de vida, sendo obrigado a se alojar num quarto de hospedaria miserável tendo que dividi-lo com Paco, um marginal criado em reformatórios e ambientado nesse submundo onde vigora a lei do “cada um por si”, que condiciona os comportamentos e dá o tom das relações entre esses indivíduos.

Sob o signo da exploração e da violência, o mundo marginal abordado por Plínio Marcos possui poucos (ou nenhum) canais de superação dessa condição degradante, que permitissem a seus partícipes uma perspectiva real de mudança de vida, num círculo vicioso que mergulhava o marginal cada vez mais em sua miséria. Ocorre que os meios ofertados nesse submundo para uma gradativa ascensão social desses seres, quase nunca passam pelo trabalho honesto ou moralmente aceito pela sociedade “integrada”, o que contribui para a maculação desses indivíduos como vagabundos, malandros e bandidos, representação construída exatamente pela sociedade que os rejeita, sendo relativamente aceita e perpetuada também pelos próprios marginais em seu meio social.

Nesse mundo, o poder ou a habilidade em sobreviver da melhor maneira possível se manifesta nos indivíduos pela capacidade de violência que adquirem, num meio

³ MARCOS, Plínio. **Dois perdidos numa noite suja**. 2 ed. São Paulo: Global Editora, 1979. p. 31.

onde falham as leis convencionais ou o poder do Estado na organização social, vigorando outras normas e preceitos sociais onde a força física e a habilidade em intimidar psicologicamente o outro constituem-se em armas valorosas. Na peça Barrela (1958), A personagem Bereco nos permite visualizar essa hierarquia de poder entre os marginalizados, num dos locais mais degradantes no âmbito desse universo: a prisão.

“Bereco – Vocês me dão nojo. (cospe no chão). Me dão nojo. São todos uns filhos da puta. Uns merda. Mas ou vocês entram na minha, ou vai ter lenha. Que preferem? (Pausa) Podem escolher. Tem briga, pra todos aqui. (Pausa) Nojentos. Ninguém é de porra nenhuma. São doidos por um enxame. Ta bom, só que tem um porém: se quiserem zoeira, vai ter. boto pra quebrar. Estão avisados”.⁴

Bereco é o “xerife”. Por ser o mais robusto fisicamente, bom de briga e malandro o suficiente, além de demonstrar uma boa dose de crueldade, Bereco é respeitado e temido entre os detentos impondo sobre eles sua autoridade.

A marca da violência aparece em todos os trabalhos do dramaturgo, sendo percebida também por críticos teatrais, que acusam em seu teatro, especialmente, o uso farto desses recursos pelos marginais que dão vida a essas histórias. Para Décio de Almeida Prado:

“Nessa luta áspera, cotidiana, a agressão verbal, o palavrão (usado se possível com certo requinte de maldade), valia alguns pontos. A agressão física, muitos pontos. De acordo com a velha sabedoria popular brasileira, quem pode mais chora menos”.⁵

Submetidos à dura lógica do capitalismo das décadas de 60 e 70 no Brasil, onde colateralmente ao progresso e ao desenvolvimento defendidos pelo regime militar instaurado em 64, passa a se avolumar uma enorme população marginalizada nas principais metrópoles brasileiras, os excluídos plínio-marquianos mostram-se incapazes de organização coletiva na defesa de seus direitos e em reivindicações de classe, no sentido

⁴ MARCOS, Plínio. **Barrela** São Paulo: Ed. Símbolo, 1976. p. 18.

⁵ PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 29 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 103.

de serem reconhecidos enquanto cidadãos e seres humanos aptos a participarem das benesses do “Brasil Novo” exaltado pelos governantes militares do país. Ao contrário disso, percebe-se nesses seres abissais uma total alienação quanto às causas maiores responsáveis pela sua miséria, voltando suas amarguras e ódios contra os próprios marginalizados ou contra a sociedade convencional, ignorantes da estrutura maior que os acorrenta e que seria preciso destruir.

Ao apresentar os marginalizados como um produto de um modelo de sociedade injusta, cuja desigualdade de renda e oportunidades de ascensão social não se estendiam a uma grande parcela da população, o teatrólogo termina por compor um quadro extraordinário das relações, valores e práticas culturais que perpassam esse universo, levando o leitor/espectador a se defrontar com a questão da marginalidade pelo intermédio do olhar de um conhecedor desse estrato social, sem a capa do preconceito que recobre o tema.

Ao mostrar no palco alguns dos aspectos desse mundo marginalizado, o autor não parecia estar preocupado apenas em expor e denunciar a condição miserável desses párias sociais como resultado geral do sistema político-econômico-social adotado no Brasil, sem esperar soluções ou mudanças, contentando-se em apenas informar o espectador do que acontecia nos becos fétidos obscurecidos pela parte desenvolvida da sociedade, que se recusava a enxergar essa moléstia no organismo social saudável. Antes disso, seu teatro funcionava como um punhal a desferir estocadas nas sutis consciências burguesas dos espectadores das casas de espetáculos, muitos deles acomodados à vida classe-média sem maiores envolvidos com os verdadeiros excluídos sociais.

Embora não podendo ser classificado como comunista ou marxista, rejeitando o que chamava de “rótulos”, o autor transitaria por entre essas doutrinas político-ideológicas mesclando diversos elementos comuns a elas, numa espécie de ecletismo ideológico que descamba para uma renovação da sociedade onde uma mudança do social parecia ser possível e desejável, demonstrando uma necessidade de ruptura com uma realidade que se tornara por demais sufocante. Nas palavras de Plínio:

“Por eu ter muito amor, por eu achar que nós estamos numa condição muito triste, numa condição individualista, cada um por si e Deus por todos, é que eu mostro a que ponto estamos chegando, para ver se eu obrigo o homem a reagir e a tomar uma posição de fazer um mundo melhor”.⁶

Esse mundo melhor não parecia poder ser feito apenas pela mudança do social. O próprio homem também deveria passar por uma metamorfose, num processo de melhoramento que levaria ao autoconhecimento e à libertação. Essa, em grande parte, foi a trilha seguida pelo próprio autor em sua vida pessoal e profissional, passando da escrita de um teatro social e, por vezes, político para uma linha teatral voltada para o místico e o religioso, naquilo que alguns estudiosos do teatro convencionaram chamar de terceira fase no trabalho do autor, que enuncia no final da década de 70.

Entretanto, essa busca de religiosidade e espiritualidade aparece também no conjunto geral do teatro Plínio Marcos, quando percebemos a agonia e o desespero que se manifestam em diversas de suas personagens que clamam por um pouco de paz e evolução, num mundo menos brutal e hostil. Mais do que isso, ainda no início de sua carreira teatral o autor escreveu uma peça intitulada *A Grande Chave*, seu segundo trabalho logo depois de *Barrela* (1958), que não chegou a ser montada, gerando expectativas pelo fato de se mostrar “mística e espiritual, com valores irreais se movimentando no palco”.⁷ Depois dela, escreveria *Dia Virá* (1967), primeira versão de *Jesus-Homem*, de 1978, explorando abertamente esse veio místico, ainda que o mesmo só viesse a ser melhor amadurecido na década de 80. Plínio Marcos sofre uma evolução de pensamento que se expressa diretamente em seu teatro, caminhando cada vez mais na direção dessa mutação espiritual. Transformação que parecia querer atingir o público espectador, levando-o a refletir sobre a condição social e humana dos marginalizados e de si mesmo, incitando-o à tomada de posição com relação à realidade que, de certo modo, era reproduzida pelo espetáculo. É importante transcrever o seguinte trecho, escrito pelo autor na década de 80:

⁶ MARCOS, Plínio. Entrevista ao jornal da senzala, S.D. Apud. VIEIRA, Paulo. Plínio Marcos, *A flor e o mal*. Petrópolis: Forno, 1994. p. 47.

⁷ VIEIRA, Paulo. Op. Cit., p.33.

“A religiosidade tem que levar o homem ao autoconhecimento. E isso leva o homem a ser uma individualidade. É necessário que o homem seja uma individualidade para que ele possa renunciar em favor do coletivo. Só se pode renunciar ao que se é, ao que se tem. Não adianta, por decreto, declarar o homem coletivo. Se ele não tiver consciência da sua individualidade, ele não se integra no todo. Não pode. Ainda mais: só quem tem autoconhecimento consegue perceber como é um prisioneiro de um sistema político-econômico-social. E quem tem o espírito viril, se percebe que está preso, quer escapar. Porém (e sempre tem um porém) ninguém vai a lugar nenhum sozinho. Qualquer pessoa que esteve presa sabe que não escapa sozinha. Precisa dos outros presos para fugir. E daí é que o homem com religiosidade verdadeira começa a incomodar. Ele não se isola como um meditador-monge frágil de espírito. Ele, que é o homem desperto, sabe da responsabilidade que tem junto aos homens que dormem. E vai tentar despertá-los. É seu dever. (...) Porque o homem que se autoconhece não aceita ser massificado, nem massificar. Não se submete a nenhum poder, nem do rei, nem do guru, nem do Estado”.⁸

Analisando a totalidade da obra do teatrólogo em consonância com sua vida e com a época na qual se achava inserido, torna-se possível perceber esse brado por renovação que brota das entranhas de suas composições teatrais, expondo aos olhos do espectador um mundo feio, injusto e repugnante, que já não era mais possível ignorar. Mundo esse que não se mostrava indesejável somente no circuito desse submundo, atingindo apenas os miseráveis que o habitavam. Se estendia ao conjunto geral da sociedade que, em maior ou menor grau, sentia os efeitos desse sistema no qual o Brasil mergulhava cada vez mais.

Ao propor o melhoramento do próprio homem que deveria se autoconhecer profundamente adquirindo condições de romper as correntes que o aprisionavam, Plínio Marcos consegue perceber que apenas uma mudança de sistema de poder não bastaria para que se erigisse um mundo evoluído. Plínio Marcos mostrou no palco um homem corrompido, numa época corrompida, mas que poderia ser diferente se os homens pudessem enxergar a si mesmos e aos seus semelhantes, iluminados pelo clarão de uma nova luz.

⁸ MARCOS, Plínio. “Uma entrevista com Plínio Marcos” In: **Madame Blavatsky**. São Paulo. (Edição do autor).1987. p. 7-8.