



ENEDINO, Wagner Corsino*

<https://orcid.org/0000-0003-2096-538X>

SOUSA, Celeste da Silva **

<https://orcid.org/0009-0003-1061-3900>

CORSINO, Michelle Oliveira***

<https://orcid.org/0000-0002-2894-3831>

Resumo: O objetivo desta reflexão é analisar o romance *Querô, uma reportagem maldita* (1977), do autor contemporâneo Plínio Marcos. Valemo-nos dos pressupostos teóricos de Carlos Pinto (2000), John Beverley (2004), Gayatri Spivak (2010), Benedicto Silva e Antonio Garcia de Miranda Netto (1986), Luiz Pereira (1978) acerca da noção de subalternidade e marginalidade social, além de trazer à baila as contribuições de Émile Zola (1982), Renata Pallottini (1989), Anatol Rosenfeld (1993), Jean-Pierre Ryngaert (1996), Sábato Magaldi (2003), Antoine Compagnon (2003), Émile Zola (1982) no que se referem aos aspectos que circunscrevem os modos de estruturação do discurso dramático e narrativo. Destacam-se, também, os estudos de Hannah Arendt (2010), Ronaldo Lima Lins (1990) e Jaime Ginzburg (2012) no que tange à manifestação do signo da violência na Literatura Brasileira. Escritor de dramas, contos e romances, o outsider Plínio Marcos procurou transformar “personagens reais” em personagens de ficção, trazendo para o(a) leitor(a)/espectador(a) uma “realidade ficcional”, ponderando sobre o papel dos marginais e dos subalternos na constituição da sociedade; evidenciando, a seu modo, as contradições do ser humano, bem como as de sua própria existência. Na obra, a sociedade é representada por meio de situações conflituosas, as quais são (im)postas pela ordem econômica e cultural no contexto da ditadura militar brasileira pós-1964.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro Contemporâneo; Violência; Subalternidade.

Abstract: The aim of this reflection is to analyze the novel *Querô, uma reportagem maldita* (1977), by contemporary author Plínio Marcos. We draw on the theoretical assumptions of Carlos Pinto (2000), John Beverley (2004), Gayatri Spivak (2010), Benedicto Silva and Antonio Garcia de Miranda Netto (1986), Luiz Pereira (1978) on the notion of subalternity and social marginality, as well as the contributions of Émile Zola (1982), Renata Pallottini (1989), Anatol Rosenfeld (1993), Jean-Pierre Ryngaert (1996), Sábato Magaldi (2003), Antoine Compagnon (2003), Émile Zola (1982) in relation to the aspects that circumscribe the ways of structuring dramatic and narrative discourse. Also noteworthy are the studies by Hannah Arendt (2010), Ronaldo Lima Lins (1990) and Jaime Ginzburg (2012) regarding the manifestation of the sign of violence in Brazilian Literature. Writer of dramas, short stories and novels, the outsider Plínio Marcos sought to transform “real characters” into fictional characters, bringing a “fictional reality” to the reader/spectator, pondering the role of the marginalized and the subaltern in the constitution of society, highlighting, in his own way, the contradictions of the human being, as well as those of his own existence. In the work, society is represented through conflicting situations, which are (im)posed by the economic and cultural order in the context of the post-1964 brazilian military dictatorship..

Keywords: Contemporary Brazilian Theater; Violence; Subalternity.

* Esta publicação contou com auxílio financeiro da Fundect-MS, por meio da Chamada Especial Fundect/CNPq 15/2024, Bolsas de Produtividade Estaduais Fundect/CNPq, Termo de Outorga 137/2024.

**Professor Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Bolsista Produtividade em Pesquisa FUNDECT/CNPq (PQ-E). Pós-Doutorado pela UNICAMP. Líder do Grupo de Pesquisa Ícaro (CNPq). Membro do GT “Dramaturgia e Teatro” da ANPOLL e Membro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). E-mail: wagner.corsino@ufms.br

***Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas. Possui Graduação em Letras Português/Inglês pela mesma instituição. Professora da Rede Estadual de Rondônia e membra da Academia Rondoniense de Letras, Ciências e Artes (ARL), ocupando a cadeira número 31. E-mail: celeste.isa@hotmail.com

****Professora Adjunta na Faculdade de Ciências Aplicadas e Políticas (FACAP) da Universidade Federal de Rondonópolis (UFR). Doutora em Administração pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Escola de Administração e Negócios (ESAN) - em Campo Grande/MS. Mestra em Administração Pública pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Escola de Administração e Negócios (ESAN) – em Campo Grande/MS. Possui Graduação em Administração pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus do Pantanal, em Corumbá/MS. E-mail: michelle.corsino@ufr.edu.br

INTRODUÇÃO

“Para onde devem voar os pássaros depois do último céu?” Com este verso do poeta palestino Mahmoud Darwish, que repousa entre o “não-lugar” e o “não-pertencimento”, iniciamos nossa pretensa reflexão literária a partir desta metáfora de localismo fugidio, consubstanciada de tensões subalternas. A subalternidade, sob o ponto de vista político, dentro de um contexto histórico e social, pode ser definida como consequência irremissível de uma relação de poder cujas diferenças entre “margem” e “centro” são indissociáveis entre si. Para que a existência de um seja possível, a presença do outro é inevitável, de modo que há um processo de oposição que se configura a partir de questões relacionadas a fatores externos e internos ao sujeito dentro do meio social.

Segundo John Beverley (2004), em *Subalternidad e representación: debates en teoría cultural*, os estudos subalternos tiveram o seu marco inicial em 1980, a partir das indagações de um grupo sul asiático acerca do projeto do nacionalismo hindu. Anos mais tarde, em abril de 1992, outro grupo foi criado na Universidade George Mason, nas cercanias de Washington DC.

A partir dessa reunião, um documento fundacional foi instituído e originalmente escrito como uma proposta para a Fundação Rockefeller¹, na qual se definia a necessidade de um novo paradigma cujos termos se referiam aos diferentes modos de pensar e agir politicamente. Na esteira de Beverley (2004), a queda dos regimes autoritários na América Latina, o fim do comunismo, o deslocamento dos projetos revolucionários e os processos de democratização foram alguns dos principais termos que compunham o documento.

Desde os seus primórdios a Literatura tem sido associada a movimentos de ordem social; atribuída a ela esse papel, prevê e antecipa o que é útil para a ilustração de ações intelectuais transformadoras; realiza-se por um percurso, representando e inovando ao mesmo tempo. Portanto, cumpre mencionar que, “[...] do ponto de vista da sua função, chega-se também a uma aporia: a literatura pode estar de acordo com

¹ Fundação que objetiva expandir oportunidades, fortalecendo a flexibilidade das diversas áreas sociais, economia, saúde e meio ambiente. Desde 1913 vem proporcionando aos Estados Unidos, dentre outros países, o seu pioneirismo filantrópico cuja proposta é o bem-estar da humanidade

a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo" (COMPAGNON, 2003, p.37).

O que antes era visto como um crime contra o patrimônio cultural pode também ser encarado como uma força motriz capaz de impulsionar novos olhares e, consequentemente, novas ações. Assim foi com a importação de dramas internacionais para os palcos brasileiros. Nesse viés, surge a indagação: o que é exatamente um palco brasileiro? Até que ponto se pode levar adiante esse questionamento a respeito do pensamento bilateral da influência? Sobre esse cenário, o crítico Sábato Magaldi aponta que:

O isolamento cultural traz melancólica pobreza. Muita gente se esquece de que teatro não é apenas peça, ou desempenho, ou manifestação plástica, mas síntese de múltiplos elementos artísticos, assim, um texto alienígena, dirigido por um encenador nascido em outras terras, pode resultar perfeitamente num espetáculo brasileiro. Desde que esse encenador, tratando-se de uma obra de Shakespeare não pretenda imitar o estilo de um Gielgud ou de um Olivier, como o único a fazer justiça ao Bardo. Precisamos convencer-nos de que um Shakespeare bem brasileiro é maravilhoso e universal (MAGALDI, 2003, p. 48-49).

O teatro brasileiro tem atravessado décadas enfrentando os obstáculos colocados por uma “linha da razão” que delimita a mente criadora do artista, e especialmente do escritor engajado, com as questões do seu meio. Subordinado aos clássicos num primeiro momento, o cenário brasileiro é reconfigurado em um espaço miscigenado; passa por intervenções externas e avança, preparando o ambiente para artistas à frente de seu tempo e reprimidos em um período de ditadura.

POR ENTRE TRILHAS E RUMOS: LITERATURA E SUBALTERNIDADE NO BRASIL DO “REGIME”

A Literatura, de um modo geral, abriga dentro de uma perspectiva cultural, aspectos relativos à junção de diferentes etnias. Ostenta um universo de criações que classificam e estereotipam os sujeitos de acordo com sua cor e raça; são observados de modo que a sua existência se faz pela sua classificação e a sua participação no meio social.

No âmbito artístico, a “liberdade de expressão”, ou seja, a sua ausência, era justificada pela incessante crítica ao *status quo* ditatorial pós-1964. Para que uma peça teatral fosse representada era necessário passar pelo crivo da censura, e o que

não estava de acordo com os interesses do regime de exceção era instantaneamente excluído. A partir de então, o teatro passou a buscar alternativas para as suas formas de expressão, ao passo que:

A violenta repressão da Censura prende-se, sem dúvida à moda da expressão corporal, que procurou substituir a palavra, vetada na sua inteira consequência. Outro caminho trilhado pelos nossos realizadores, nos anos difíceis da ditadura, consubstanciou-se na exploração do espaço cênico, tentando o teatro explorar todas as potencialidades, como arte específica (MAGALDI, 2003, p. 58)

Em contraponto, a teórica india Gayatri Chakravorty Spivak (2010, p. 38) menciona que “[...] a consciência de classe permanece atrelada a um sentimento de comunidade ligado por conexões nacionais e por organizações políticas [...]”, ou seja, essa consciência se realiza à medida que grupos compartilham características e ideologias comuns, tornando-se membros de uma “subsociedade”. Nesse segmento, a questão do subalterno está relacionada à sua representação por parte do intelectual. Baseada em aspectos culturais e históricos, também se vincula à luta de classes. A busca pela afirmação e liberdade, motivada pelo “desejo” (vontade coletiva), faz do sujeito/indivíduo um ser inconsciente de sua dominação e de sua condição.

QUERÔ: HOMO SUBALTERNUS

Em *Querô*, uma reportagem maldita essa relação é vista sob a atuação da cafetina do bordel onde Alzira (mãe do protagonista) havia trabalhado. Na intenção de acuar suas funcionárias (garotas de programa), Violeta assume, dentro desse microcosmo, a figura patriarcal, uma representação de força e astúcia que rebaixa, humilha e comete as mais diversas formas de expressão da violência. Em benefício próprio, trata seus subordinados como uma mera mercadoria descartável.

Na busca pela liberdade, personagens como Alzira sacrificam a própria vida e colocam mais uma questão em pauta, a morte como forma de silenciamento e aniquilamento, ou seja, como elemento necessário para a finalização do conflito. A morte de Alzira representa não somente o seu apagamento diante da sociedade, mas uma solução imediata para os seus conflitos internos. A morte no projeto estético de Plínio Marcos é vista como um ato ideológico, que restringe o sujeito, cerceando-o do seu livre-arbítrio.

Ao invés de aceitar a imposição como resposta aos seus infortúnios, a personagem Alzira de *Querô*, uma reportagem maldita, de Plínio Marcos “opta” por silenciar-se, uma vez que o silêncio também significa, pois é a abnegação vista como um elemento contraditório e a sua existência denunciada pelo apagamento do sujeito.

Alzira da Piedade construiu a sua história baseada nas “oportunidades” que a vida lhe trouxe naquele momento. Apoiada em princípios criados a partir da conveniência de situações extremas, tomou a atitude que lhe cabia. Foi punida, severamente, de acordo com a “tradição” do preconceito masculino e da sociedade civil “organizada”:

Minha mãe e eu fomos pra rua. Pra comemorar a liberdade, minha mãe me embrulhou num chale, me largou na porta do puteiro da velha porca e se abilolou de vez. Meteu cachaça na caveira até transbordar pelas orelhas, ou até acabar a grana. Sei lá. O que sei é que, quando estava bem chapada de pinga, bebeu querosene. Foi pras picas. Mas devagar. Devagarinho. Saiu do boteco e foi cair na porta da igreja do Valongo. Custou pacá pra ir pro beleléu. Ficou um cacetão de tempo no chão se contorcendo como uma minhoca. Gemia, chorava, vomitava, cagava, mijava, chamava por Deus, pelos santos, pedia por mim. Tinha um monte de gente vendo. Mas ninguém se doía. Ninguém chamou ambulância, nem porra nenhuma. Aqueles veados miseráveis eram todos surdos pra dor dos outros (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 8).

Cansada das humilhações e violências sofridas em seu ambiente de trabalho, Alzira se vê encurrallada frente às ameaças da cafetina do bordel, Violeta. Por ter feito a opção de trazer ao mundo uma criança, a mãe de Querô padece por não possuir condições financeiras e psicológicas para criá-lo. É jogada na rua sem nenhuma compaixão por representar para aquela casa um obstáculo para a obtenção de lucro; é menosprezada por revelar a indiferença humana por parte da sociedade:

Não entendi até hoje, e não vou entender nunca, por que a piranha da minha mãe não deu um nó nas trompas. Ou porque não me soltou num purgante desses de fazer cagar até as tripas. Eu teria virado anjo. Estaria melhor. Mas, não. Mulher doida, teve que bancar. Me botou no mundo, na bosta do mundo. Botou, se picou de desespero e se largou desta pra melhor. Quem me contou esse lance foi a Ju. Era colega da minha mãe no puteiro da Violeta [...] (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 7).

Por essa perspectiva é importante ressaltar a semântica do nome da personagem, para projetar a sua construção enquanto personagem dramática. Aqui, a contradição também se apresenta, de forma que o significado do nome “Alzira”, de origem germânica, refere-se à graça e à beleza, atributos necessários à excitação masculina. Em contrapartida seu sobrenome, “Piedade”, traduz toda a lástima e a

desventura de sua trajetória, por assim dizer “Alzira” representa o reflexo das contradições humanas; é a fusão entre dois mundos antagônicos.

Incumbida de saciar a vontade alheia, a personagem se vê em conflito permanente frente às divergências de sua rotina; descrita de forma explícita é caracterizada como personagem plana, posto que não há grandes transformações em sua personalidade; seu desenvolvimento é conduzido pela interferência de outras personagens. Querô delega à sua mãe a culpa pela fatalidade de seu nascimento. Por esse aspecto, o protagonista pode ser visto como uma consequência da condição subalterna de Alzira; é um produto dessa condição. A personagem se constitui como um elemento essencial na delimitação do poder exercido pela minoria. É muito mais que um pequeno papel representado pela voz do narrador. Ela é um constructo cultural figurado no silêncio que denuncia a opressão sofrida por uma classe inteira:

A dona do puteiro não dava moleza pra ninguém. Disso eu sei. Penei na mão da cadela. Seu único tesão na vida era fuder a alma dos outros. E nem de leve a tinhosa sentia dó de alguém. No meu caso ela me catou por medo dos bochichos. Na boca do mulherio do pedaço, ela é que tinha culpa da minha mãe beber querosene. E já estavam tramando enforcarem a porca podre num poste, se eu morresse também. Aí, ela se mancou. Quem tem cu tem medo. E ela, pra maneirar o ambiente, me recolheu. A Violeta porca, gorda sebosa, nojenta, remelenta, me batizou na Igreja do Valongo. Não porque minha mãe se matou ali. Não. Isso não tinha nada que ver. O que conta é que na bosta dessa igreja tem uma Nossa Senhora, que todo povão lesado diz que é milagrosa e os cambaus (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 9).

Para ser percebida, foi capaz de renunciar a si mesma, negando todas as possibilidades de reverter a sua condição; foi covarde, por não ter tido coragem de enfrentar o mundo e dar continuidade a sua nova história e igualmente destemida, por desafiar o sistema e não se submeter à dominação novamente. Ocorre, todavia, que o preço dessa atitude, no mínimo heroica, foi pago com a própria vida. Para se fazer enxergar, Alzira precisou primeiro desaparecer; é a contradição de um grito que foi ouvido e logo em seguida silenciado.

Já Violeta, personagem feminina que reproduz a imposição masculina, representa o microcosmo do Brasil e, por extensão, da América Latina. A dona do bordel é a figura arquetípica do poder, do desmando, da corrupção e do silenciamento. Além disso, Violeta representa o centro da margem; seu nome é, no mínimo, irônico, uma vez que violeta (que é uma flor) remete à beleza e à efemeridade da vida. Em contrapartida, se a consoante alveolar nasal [n] for acrescentada após a terceira sílaba

de seu nome [viole (n) ta], o nome da personagem passa de substantivo próprio a adjetivo, caracterizando a descrição de sua personalidade. Intencionalmente ou não, Violeta, designa uma classe inteira de dominadores amparados pelos mais variados sistemas de opressão. Revela a obscuridade das relações conturbadas na busca pelo poder.

A ironia também se apresenta em seu discurso. Dissimulado e persuasivo, tem o intuito de construir a sua imagem diante daqueles que a cercam; apropria-se da ingenuidade alheia na tentativa de se autointitular “boa samaritana”. De modo geral, é assim que a manifestação do poder se fundamenta; se fazer crer é necessário para a composição do processo de manipulação discursiva dentro e fora da narrativa dramática:

Eu não sei o que faço pra dar jeito nesse menino. Dou pra ele tudo o que tenho. Gasto um dinheirão tentando fazer dele gente direita. Mas ele só apronta. Será que só por passar pela cona da mãe dele, já aprendeu tudo de ruim que aquela mulher carregava? (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 11).

Querô é a materialização de um coletivo que (sobre)vive no anonimato, pois excluir o sobrenome do indivíduo é o mesmo que dissipá-lo de sua própria essência identitária; é colocá-lo de forma indiferente e desconsiderar a sua individualidade: “— Filho da puta! Querosene mal-agradecido! — A vaca me botou o nome de Jerônimo, mas só me chamava de Querosene” (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 10).

Unida àquela visão primitiva da mulher na sociedade está à ideia de posse territorial que também se liga ao domínio do corpo feminino, difundindo crenças antigas que se contrapõem ironicamente ao livre-arbítrio da mulher. É pelo machismo imbuído nessas ações que a sua inferioridade se organiza para dentro da Literatura. Para elucidar essa questão, Spivak pondera que:

Pode talvez ser apreendido até mesmo quando é dito às claras: homens brancos, procurando salvar mulheres de pele escura de homens de pele escura, impõem sobre essas mulheres uma constrição ideológica ainda maior ao identificar, forma absoluta, dentro da prática discursiva, o fato de ser boa esposa com a autoimolação na pira funerária do marido. Do outro lado de tal constituição do objeto, a abolição (ou remoção) do que proporcionará a ocasião para o estabelecimento de uma boa sociedade, distinta de uma sociedade meramente civil, é a manipulação hindu da constituição do sujeito feminino sobre a qual tentei refletir (SPIVAK, 2010, p. 115).

Desse modo, pode-se notar o quanto a mulher sofreu por séculos o estigma de um ser inferiorizado, não sendo capaz de compor um cenário adequado ao seu

universo. Por meio de uma visão equivocada e preconceituosa, propagam-se visões primitivas que negam a sua participação dentro da sociedade. Marginalizada, ocupa uma posição subalterna no âmbito da Literatura. Sua representação é feita por um olhar permeado de sexismo, tornando-se, historicamente, vítima de sua própria existência.

Um dos traços representativos no projeto estético pliniano é, sem exageros retóricos, a representação da mulher em sua produção artística. Para o crítico teatral Sábato Magaldi (2003, p. 99), essa temática é embasada na teoria da mulher como objeto. Em *Signo da Discothèque*, peça encenada em 1979, Plínio Marcos impinge à personagem feminina uma representação de objeto do desejo sexual masculino. E, dessa forma, “[...] o machismo brasileiro é alvo de crítica implícita na peça, na utilização da mulher como objeto, sem se cogitar de sua participação como parceira”, excluindo toda e qualquer ação democrática entre os gêneros; menosprezando, novamente, a sua existência.

Tal importância, de um modo geral, se deve ao fato de a marginalidade estar atrelada à constituição do sujeito e a sua formação. Ser “marginal” é compor um cenário cuja configuração se faz pela condição subalterna do sujeito. Primeiro se exclui, depois, marginaliza-se. Vale ressaltar que é por esse caminho que a análise da obra *Querô*, uma reportagem maldita é, aqui, conduzida. E a esse respeito, a utilização da terminologia “minoria”, segundo Benedicto Silva e Antonio Garcia de Miranda Netto, se refere a “[...] subgrupos dentro de uma sociedade que se distinguem do grupo dominante no poder” (SILVA; NETO, 1986, p. 767). Ela se faz necessária não apenas para a classificação de uma camada popular marginalizada, mas também para conceituação daquela considerada quantitativamente superior e culturalmente “inferior” dentro da organização social.

É sob esse olhar que diversos aspectos são trabalhados por Plínio Marcos no que diz respeito à subalternidade e, por extensão, à marginalidade. O espaço e as personagens são os elementos essenciais na composição da obra *Querô, uma reportagem maldita* como um todo composicional, pois evidenciam questões cotidianas concernentes às relações de poder. Além de constituírem o ambiente cênico da narrativa, as personagens possuem um comportamento agressivo que, juntamente com a tensão criada pelos diálogos, conduzem a obra a um processo de dramatização:

Todo mundo dava razão pro negrão. Ele, com isso, ficava animado:
— Daí dou um soco num puto desse, mato, porque esse merda não
aguenta um peido, mato ele com uma pancada, vão dizer que o
Brandão é mau e o caralho. O que é que faço com um veado de merda
desse? Dei dois bofetes na orelha do sacana, quase arreia. Que faço
com ele?

Ninguém se atreveu a dizer o que pensava. Mas, nas caras, a gente
via que queriam que o crioulo me arrebentasse. Raça de filhos da puta!
Gostam de ver os outros se fuderem. E o Brandão, exibido, veio a mim
e foi me sacudindo. [...] (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 57).

No excerto, após refugiar-se no mundo do crime, Querô se vê encurralado diante de mais uma cena de violência. A personagem está imersa em um jogo manipulado pelo abuso, construído a partir de um discurso que anula qualquer tentativa de fuga. Ao proferir a fala: “Ninguém se atreveu a dizer o que pensava”, a personagem evidencia um cenário em que a predominância do mais forte é a lei da sobrevivência. Querô é a confirmação da incapacidade humana em reconhecer as consequências de uma relação de poder que desampara e abandona os sujeitos. Desse modo, a narrativa dramática está inserida em um espaço permeado por vítimas do silêncio em meio a duas culturas antagônicas; as personagens se revelam de forma agressiva, pois não se encaixam nos padrões da cultura dominante. São excluídos automaticamente e estereotipados, sofrem apagamento diante do exercício da cidadania. Falam por si e sobre si, utilizando a violência como o seu único veículo de comunicação imediata:

[...] No meu quarto, sozinho, eu sentia uma vontade de ir ver o Pai Bilu de Angola [...]. Largar no pé do Santo toda a minha carga [...]. Mas que nada. [...] Com aqueles ratos, não havia condições de arreglo [...]. O jeito era apagar os dois filhos da puta. [...] Em toda a minha vida, eu sempre pensei em matar gente. [...] Matava devagar. Devagarzinho. Espetava um cabo de vassoura no cu de cada desgraçado até eles cagarem sangue [...] (PLÍNIO MARCOS, 1976, p. 63).

Aqui, a violência é mostrada de maneira que reproduza a indignação do protagonista frente às consequências de sua trajetória. Indícios do texto como: “Eu sempre pensei em matar gente” levam a crer que a personagem relaciona a violência a sua única forma de justiça. Punir os “culpados” pelo seu destino é tentar, para ele, aniquilar com um sofrimento que se inicia desde o seu nascimento. É também uma forma de estabelecer o seu espaço dentro deste ambiente inóspito.

Com efeito, Querô torna-se a representação de um coletivo por meio de uma única voz, redirecionando personagens reais para um universo proveniente da mente

humana. O imaginário do leitor é permeado por aqueles que, quiçá, fazem parte de seu próprio mundo, compondo a sua própria história:

Do ponto de vista da integração dos membros, isso implica que a marginalidade pode apresentar-se como uma situação social total, em alguns casos, ou seja, um modo de pertencimento e de participação na sociedade somente através de seus elementos constitucionais marginais; ou como uma situação social setorial, inserido seja, a possibilidade para alguns dos membros de pertencerem à e de participarem da sociedade, com referência social, pelos elementos institucionais caracterizáveis como marginais, enquanto que para outros setores de sua existência social podem estar inseridos nas estruturas básicas e secundárias da sociedade (PEREIRA, 1978, p. 38).

Por consequência, as manifestações de violência dentro da literatura pliniana revelam ao leitor diferentes visões em relação ao convívio social. É por meio de suas personagens (permeadas de um verismo radical) que o autor traz, para a epicentro das reflexões, a pauta da situação e condição dos grupos chamados “marginais”. Para o artista, é necessário ouvir a voz contida no silêncio dos excluídos. Essa voz que ecoa de um lugar (des)conhecido; para, então, reverberá-la, a fim de compor o universo extraído de suas memórias.

ENTRE A FLOR E O MAU: TEATRO E REPRESENTAÇÃO SOCIAL

O teatro da década de 1970 caminhou por estradas um tanto quanto hostis, no que se refere ao seu momento de expansão em relação aos anos anteriores. Sob a influência externa, procurou trilhar a sua história a partir daquilo que considerava um “modelo” a ser seguido. Com o surgimento das diversas fontes de comunicação, o teatro, durante esse período, passa por momentos delicados com relação à qualidade das peças e ao desempenho dos atores.

A disparidade entre espetáculo e público contribuiu para o ato “desesperado” de criar e recriar aquilo que de melhor existisse para cativar os espectadores. Segundo o crítico e teórico Anatol Rosenfeld, “entre os espetáculos que pelo menos merecem menção, encontram-se *O Estranho*, de Edgar da Rocha Miranda, mercê do excelente trabalho de Raul Cortêz e Paulo César Pereio; *A Relação* (Jean-Claude Carrière) e entre os atores Cleyde Yáconis; Paulo Autran e Glauce Rocha; e diretores como José Rubens Siqueira e [...] no âmbito da comunicação – no caso o problema da engrenagem corruptora dos mass media – localiza-se *A Longa Noite de cristal*, de

Oduvaldo Vianna Filho. Peça inteligente, boa encenação de Celso Nunes[...]" (ROSENFELD, 1993, p. 186-187).

Peças mal encenadas e igualmente produzidas, levaram o teatro brasileiro a buscar diferentes formas de representar e apresentar. As cenas eram compostas por um amalgamado de profissionais estrangeiros que visavam a evolução de um teatro que começava a travar uma batalha contra a modernização industrial; tinha a necessidade de ser modernizado para atingir, ao máximo, um público que se adaptava rapidamente aos novos veículos de comunicação.

Não obstante, o teatro tinha em si uma vantagem com relação às mídias de massa, "[...] o espectador é, literalmente, não apenas receptor e sim também emissor e fonte" (ROSENFELD, 1993, p.184). O teatro é capaz de realizar a interação necessária para produzir questionamentos e consequentemente o conhecimento necessário ao desenvolvimento humano.

O cenário brasileiro atual, descrito pelo autor, trouxe para a dramaturgia, escritores marginalizados que compunham sua obra pelo viés da crítica social, desafiando a censura e levando para os tablados a luta de classes e o descaso sociocultural. Para Rosenfeld, o ano de 1967 foi um ano relevante para o teatro brasileiro, uma vez que:

[...] um jovem dramaturgo de grande talento obteve repentina fama nacional (e agora já internacional), depois de um esforço de anos, longamente frustrado, para conquistar o palco. Duas peças de um ato, *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, além de uma luta encarniçada com a censura, transformando Plínio Marcos da noite para o dia em assunto obrigatório. Suas peças de maior êxito são por ora aquelas que focalizam principalmente o submundo do Lumpenproletariat metropolitano – prostitutas, proxenetas, coletores de papel, desempregados crônicos etc. Trata-se no caso de cujo naturalismo, como estilo, é em si superado. Entretanto, o verismo radical, o domínio magistral do jargão dos “deserdados”, a agudez e precisão da observação e a força elementar com que na sua cena se espraia a vida tormentosa e selvagem dos humilhados tornam sua obra revelação num país cujo teatro nunca passou por uma fase naturalista digna de ser levada a sério (ROSENFELD, 1993, p. 149-150).

Plínio Marcos optou por trazer originalidade, no sentido de utilizar as suas próprias técnicas ao ignorar os padrões exigidos. Revelou uma literatura de denúncia, levando para os palcos brasileiros peças, romances e crônicas adaptados à realidade visceral das ruas, dos “mocós”, do não-lugar; trouxe para o centro das reflexões uma linguagem despida de ornamentos e adereços linguísticos desnecessários.

Por esse aspecto, a questão da nostalgia de um teatro popular durante os anos de 1960 se liga à busca pela liberdade no plano da representação cênica. Significa, também, em maior ou menor grau, esvair-se do texto de teatro, atitude que corresponde às posições ideológicas; sendo assim, a “afirmação do corpo contra o texto”. Dar lugar às vezes a improvisação é, acima de tudo, “[...] perder o caráter solene e sagrado que a imagem escolar e universitária propaga” (RYNGAERT, 1995, p. 28).

Questionar o consagrado contribuiu durante essa década para o desenvolvimento de novas ideias que revolucionaram a dramaturgia brasileira nos anos seguintes. O teatro na era da ditadura conseguiu ultrapassar, com muita insistência, a sistematização literária que exilava e agredia a criação artística. Um cenário de guerra *ad infinitum* a cada apresentação censurada minutos antes de sua estreia.

Sem apoio financeiro, escritores como Plínio Marcos financiavam suas peças a fim de propagar seus ideais com o intuito de revelar, sem lentes embelezadoras, o (des)conhecido. Era um teatro discriminado cujas personagens e autores representavam o mesmo papel, o da exclusão. Peças que evidenciavam conflitos sociais, culturais e religiosos, e que levantavam questões políticas eram irrevogavelmente censuradas, alegava-se que a “moral” e os “bons costumes” eram atingidos. A crítica subentendida nas peças era reconfigurada, desviando a atenção para a linguagem e o comportamento das personagens, uma vez que “[...] a crítica social, mais ou menos manifesta, mais ou menos radical, é um impulso constante dos dramaturgos brasileiros” (ROSENFELD, 1993, p. 156).

Enquanto Nelson Rodrigues, com seu Expressionismo, trouxe para os palcos brasileiros a encenação de *Vestido de Noiva* em 1943, desvelando com labor criativo a psique das personagens e marcando uma lufada na dramaturgia nacional; Plínio Marcos habitou seu teatro com a violência dos “marginais” e dos subalternos que representam um coletivo esquecido pelo centro hegemônico. Trouxe também Navalha na carne, que segundo Rosenfeld:

[...] é um golpe de navalha na nossa carne; é um ato de purificação, justamente por causa da sua violência agressiva. Desejar-se - ia que o autor embelezasse as situações e abrandasse a obscenidade da linguagem? Qualquer tentativa nesse sentido seria disfarce e mentira. As três personagens – a prostituta, seu rufião e o arrumador invertido da pensão – deixariam de existir como personagens dramáticas se

falassem outra língua. É no jargão chulo desses marginais, nas suas fórmulas fixas, ricas de “sabor pitoresco” para nós, mas pobres de humanidade por reduzirem toda a riqueza das relações humanas aos seus mecanismos mais elementares, é nessa linguagem que reside uma das conquistas de Plínio Marcos e uma das forças expressivas da peça. Ela exprime uma visão degradada, cínica, da realidade e, enquanto a exprime, degrada-a cada vez mais, corrompendo ao mesmo tempo os que a usam com o desesperado prazer de quem se sabe perdido (ROSENFELD, 1993, p. 144-145).

A realidade observada, configurada por Plínio Marcos em um discurso documental, transmite, além de sua verdade, a impressão da verdade oriunda do íntimo do ser humano. Subversões capazes de provocar o leitor, trazendo para ele questionamentos acerca de si e de um coletivo do qual faz parte. Exteriorizar as mudanças criando um elo entre o real e o ficcional, e demonstrar, assim, os fragmentos sociais que compõem a literatura contemporânea encontrada no panorama atual. Dessa forma:

O teatro contemporâneo, enquanto de fato contemporâneo, não pretende imitar a realidade nos moldes do realismo ortodoxo: confessa-se “teatro teatral”, disfarce, ficção, poesia, sonho, parábola, função circense, festividade lúdica. Deseja ultrapassar a ficção da realidade para que se manifeste a realidade da ficção (ROSENFELD, 1993, p. 200).

Abordar um teatro que lutou e ainda luta para alcançar o seu espaço dentro do território nacional é levantar um questionamento que perpassa as questões históricas e culturais de um tempo de repressão. As imposições políticas e culturais que o teatro sofreu durante anos com um regime totalitário e excludente contribuíram para a construção de um cenário subalternizado que representa, de certa forma, a situação/condição de pessoas que ocupam os últimos degraus da escadaria social brasileira, as quais são vilipendiadas pelo poder instituído.

4. As formas da violência: da defesa à quebra do silêncio

Os textos de Plínio Marcos são construídos de forma que a violência seja captada pelo leitor não como um ato hediondo e de influência negativa, mas como única forma encontrada de quebrar a barreira do silêncio construída pela tirania alheia. Há uma linguagem permeada de extrema informalidade, carregada por um discurso político dotado de significações. Por essa perspectiva, segundo a filósofa alemã Hannah Arendt:

[...] não se pode pensar o espaço público sem a pressuposição do espaço social, não há liberdade sem necessidade; não há poder sem violência; não há política sem economia, e vice e versa. De fato, só faz sentido estabelecer distinções para aquilo que se apresenta de maneira intrinsecamente confusa e misturada no mundo político [...] podemos pensar a instituição de uma fronteira não apenas como traçado no limite que separa duas entidades, mas também e, sobretudo, como aquilo que ao separá-las, unifica-as: todo limite estabelece uma partilha ao mesmo tempo em que vincula os opositos que aí se separam, os quais compartilham o limite e se unificam justamente ali onde se separam (ARENDT, 2010, p. 134-135).

Por esse viés, de acordo com a teórica Renata Pallottini (1989, p. 38), há dentro do modo de classificação dos “sujeitos” fatores que determinam a natureza da personagem no teatro, influências oriundas das “formas dramáticas” e “épicas” que podem ou não conduzir a personagem à liberdade enquanto ser humano. Sua condição/situação é definida a partir das atitudes do Outro perante si. É por meio de suas possibilidades de escolha e suas realizações que essa liberdade se define, pois “[...] o personagem sujeito só tem a sua liberdade limitada pela vontade do outro personagem-sujeito. Não o cerceiam as pressões materiais, o simples medo da morte ou da pobreza, ou ainda as ameaças de uma ordem legal constituída” (PALLOTTINI, 1989, p. 37).

Diz-se que a violência é um mal necessário cujas atitudes se justificam no inevitável. É como uma forma de defesa em uma reação espontânea que traz à tona comportamentos necessários à sobrevivência humana. Em síntese, representa um processo natural de aniquilação. Assim, cumpre ressaltar que “[...] o poder corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas também para agir em concerto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas enquanto o grupo se conserva unido” (ARENDT, 2010, p. 60).

Na visão de Ronaldo Lima Lins (1990), o teatro sofreu modificações durante o final da década de sessenta e início dos anos setenta. A ânsia de renovação era durante esse período um elemento primordial para a transformação do teatro brasileiro; novas peças e atores surgiram a partir de adaptações realizadas no palco e na mente dos produtores e dramaturgos, por meio do Teatro de Arena de São Paulo, direcionando o teatro para uma linha popular, mais econômica, porém com maior riqueza em se tratando de criatividade. A violência, nesse contexto, era apresentada ao espectador de forma que a “quarta parede” se rompesse, incorporando-a ao

cenário num diálogo vivificado dentro da ficção, com a fusão entre a realidade e o representado.

No que concerne ao uso da violência na Literatura, Querô possui características do chamado herói épico. A sua força é regida pela ambição em relação a sua liberdade, uma liberdade aludida à possibilidade de escolha, condicionada por si e/ou pelo Outro. O seu desejo de vingança se materializa a partir de suas ações; em prol dessa escolha, a sua travessia (seu destino) se cumpre a cada espaço percorrido e é capaz de materializar suas lembranças, as quais apresentam como “função” situar o personagem em seu próprio mundo, considerado marginal:

O Itapema, eu conhecia bem. Quando andava com o Tainha, a gente sempre atravessava pra esse lado, quando batia sujeira no cais do porto. Também conhecia muita gente desse bairro. Ainda mole de cansaço, com muita fome e frio, fiquei meio na moita vendo o movimento das catraias. Quase de noitinha, quando eu já ia desanimando, um catraieiro conhecido atracou sua catraia. Arrisquei. Falei com ele. Deu certo. O homem me atravessou de graça pro mercado. Me senti livre. Estava com fome, com frio, com sono, quase nu. Mas, estava em Santos. No mercado, onde me criei. Estava, agora sim, em casa (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 41-42).

Por outro lado, o comportamento do protagonista faz notar dada semelhança em relação aos heróis épicos no que concerne ao estudo da violência no universo literário, porém destaca-se a sua dessemelhança, posto que a contemporaneidade a conserva avessa aos valores e às regras de “seu” meio; suas atitudes agressivas se mostram necessárias à estratégia de ataque, defesa, dominação e de esquiva. A violência possui uma função específica dentro da narrativa épica, em que matar e agredir não são atitudes capazes de macular a imagem do herói; é algo comparado a uma ação do destino. Assim, pode-se refletir que:

A narrativa épica é constituída de acordo com um princípio de necessidade. O herói age de acordo com o que deveria acontecer. O poema épico homenageia, na acepção hegeliana. A nação a que pertence o herói, por intermédio de um destino – o destino nacional soberano afirmativo. O dever-se da narrativa corresponde à trajetória vitoriosa da nação a que o herói corresponde. Como fica, então, a残酷? Como fica a violência? O herói épico está associado a uma imagem afirmativa da nação a que pertence. Em seu confronto com inimigos, na perspectiva de Hegel, o herói reforça características nacionais em contraste com fragilidades inimigas (GINZBURG, 2012, p. 80).

A violência surge como única forma de defesa e da quebra do silêncio. É pelo advento do intelectual que o conhecimento é capaz de ampliar os olhares, dando espaço a novos modos de se conhecer e de se reconhecer no Outro. E por meio do

silenciamento, o sujeito se sente acuado e incapaz de reagir; procurando, no espectro da violência, condicionantes para o seu processo de libertação:

Lá no meu quarto, sozinho, esse Toco de Vela não me saía da cuca. Se dormia, sonhava com o Nelsão, com o Sarará e com esse Toco de Vela, que eu nunca vi. [...] acordava assombrado. Ficava mais azucrinhado ainda pensando. Pensando. E eu não tinha nada que pensar. Porque o que eu tinha que pensar, já estava pensado. Tinha que matar o Nelsão e o Sarará, senão eles iam me fazer afanar loques pra eles. [...] Mas como arrumar o revólver? Como? Precisava de grana. Com grana, comprava a razão na mão de qualquer intrujo filho da puta. [...] Pregado de medo na cama. Sem tesão de levantar nem pra comer. [...] Estava fraco. Fraco de vontade. Doente. Doente de medo (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 66-67).

O destaque dado à subalternidade e à marginalidade neste trabalho, contribuiu para mostrar a relevância de um período que ilustrou um momento fundamental para a constituição da chamada “literatura marginal” do país. Plínio Marcos retirou aquela fatia ainda quente do cenário original das ruas pestilentas, dos guetos e dos “mocós”. O procurou representar, sem lentes embelezadoras, as camadas mais abissais do lumpemproletariado brasileiro, seja por meio de situações conflituosas entre as personagens, seja pelas forças actanciais (im)postas pela ordem econômica e social. Notadamente marcada pelo signo da violência e pela constante repressão, Querô revela, a fórceps, as várias nuances do silenciamento e, consequentemente, a do “herói marginal”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Plínio Marcos revela-se um escritor engajado que conduz, à sua maneira, traços e contornos dramáticos no romance Querô, uma reportagem maldita. Na obra, o desfecho das situações conflituosas se apresenta de forma inesperada por meio de reações espontâneas. Personagem e espaço fundem-se, a um só tempo, provocando uma espécie de afunilamento abissal, um permanente processo de interdependência com relação à constituição semântica da narrativa. A dramaticidade da obra é estabelecida por meio da tensão criada pelos diálogos, levando em conta aspectos que correspondem às características de um texto “tradicamente lírico” e híbrido, pois “[...] a essência da expressão lírica é a fusão entre Eu e Mundo; não há distância entre sujeito e objeto. Uma e a mesma atmosfera envolve, de modo indiferenciado, alma e universo” (ROSENFELD, 1993, p. 38). As personagens em Querô permanecem

atreladas ao cenário e ao discurso da narrativa dramática, agregando conceitos e significações; justificando, assim, a sua “existência”.

As observações da realidade subalterna circundante foram seminais para que Plínio Marcos as utilizasse em composição ficcional; soando um relato quase testemunhal, flertando, assim, com uma espécie de Naturalismo tardio. Para o romancista, teórico e crítico francês Émile Zola, “O observador apresenta os fatos tal qual os observou, define o ponto de partida, estabelece o terreno sólido no qual as personagens vão andar e os fenômenos se desenvolver” (ZOLA, 1982, p. 31). O autor faz de suas obras a expansão de seus próprios limites; procura revelar a condição humana, a fim de demonstrar a desleal luta do indivíduo (solitário e fragmentado) com o poder (totalitário e hegemônico) instituído. Por fim, resta-nos compreender que o discurso político inscrito na narrativa dramática (desde a situação inicial, passando pelo clímax até o desfecho) torna-se, a fórceps, um dos componentes responsáveis por configurar, na obra, uma espécie de manifesto artístico que está em constante (e permanente) vigilância contra o status quo inerente à esta Terra Brasilis. Se para o poeta palestino Mahmoud Darwish os pássaros estão em busca de seu último céu; Plínio Marcos, com sua singeleza (visceral e lírica) sentencia-nos: “Não sei para onde vamos. Só sei que o importante é ir” (PINTO, 2000, p. 07).

REFERÊNCIAS

- ARENDT, Hanna. Sobre a violência. Trad. André de Macedo Duarte. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- BEVERLEY, John. Subalternidad y representación: debates en teoría cultural. Trad. Maylene Beiza y Sergio VillaLobos-Ruminott. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- CAZUZA; FREJAT, Roberto. Cazuza: o poeta não morreu. Rio de Janeiro: Universal Music, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. O demônio da literatura: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo fortes Santiago. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- GINZBURG, Jaime. Crítica em tempos de violência. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

MAGALDI, Sábatu. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PEREIRA, Luiz (Org.). *Populações “marginais”*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

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 da América Latina, 2000, p. 07. (Coletânea de textos, depoimentos, entrevistas e fotos da exposição “Plínio Marcos: um grito de liberdade”).

PLÍNIO MARCOS. *Querô: uma reportagem maldita*. 3. ed. São Paulo: Global Editora, 1977.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SILVA, Benedicto; NETTO; Antonio Garcia de Miranda. et al. *Dicionário de Ciências Sociais*/Fundação Getúlio Vargas, Instituto de documentação. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1986.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Recebido em 07/06/2025

Aprovado em 09/10/2025