



ARTIGOS

Um gesto menor, logo rebelde, na literatura brasileira: escrita e subjetividade em Plínio Marcos

A smaller gesture, so rebel, in the brazilian literature: writing and subjectivity in Plínio Marcos

**José dos Santos Costa
Júnior¹**

orcid.org/0000-0002-0629-3217
jose.junior010@gmail.com

Recebido em: 20 jan. 2020.

Aprovado em: 5 mai. 2020.

Publicado em: 21 dez. 2020.

Resumo: Bastou a chegada de um corpo jovem na cela repleta de homens já velhos e gastos pelas dores do mundo para que algo ocorresse naquela madrugada. Assim acontece na peça-teatral *Barrela* (1958), do escritor brasileiro Plínio Marcos (1935-1999), cuja narrativa densa e repleta de diálogos intensos e clivados por afetos múltiplos nos permite pensar toda uma concepção de humanidade, subjetividade e institucionalidade no espaço prisional brasileiro das décadas de 1960 e 1970. O texto analisa a imagem do corpo jovem violado, descrevendo as intersecções de classe, gênero, geração e sexualidade que cindiram uma subjetividade coletiva alicerçada na dor e na reprodução da violência física e psicológica. Contudo, evita-se incorrer em processos de individualização ou psicologização da violência, mas busca-se justamente pensar as tecnologias de subjetivação que a literatura de Plínio Marcos permite analisar para pensar os afetos, as percepções e as tensões que sua escrita apresenta. A partir do diálogo com Michel Foucault, Gilles Deleuze e Maurice Blanchot busca-se pensar as relações entre a História e a Literatura, problematizando os modos de dar a ler a realidade através da escrita e da crítica social operada em meio a tempos sombrios. Deste modo, o artigo visa contribuir por meio de um exercício de experimentação para pensar sobre história do Brasil e história do corpo jovem a partir de uma fonte literária que, como obra de arte, sempre pode abrir outros modos de pensar e sentir. Tal processo nos permite pensar a literatura como um gesto de criação ético-político sobre o mundo e a vida.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Teatro. Plínio Marcos. História do Brasil. Deleuze.

Abstract: All it took was the arrival of a young body in the cell full of old men worn out by the World's pain, for something to happen that morning. This is the case of the play *Barrela* (1958), by the Brazilian writer Plinio Marcos (1935-1999), whose dense narrative, full of intense dialogues and cleaved by multiple affects, allows us to think about a whole conception of humanity, subjectivity and institutionalization in the Brazilian prison space during the 1960s and 1970s. The text analyzes the image of the violated young body, describing the intersections of class, gender, generation and sexuality that split a collective subjectivity based on pain and the reproduction of physical and psychological violence. However, it avoids incurring processes of individualization or psychologization of violence, but precisely seeking to think about the subjectivation technologies that Plinio Marcos's literature allows to analyze in order to think about the affects, perceptions and tensions that his writing presents. From the dialogue with Michel Foucault, Gilles Deleuze and Maurice Blanchot, we seek to think about the relations between History and Literature, questioning the ways of giving reality to read through writing and social criticism operated in the midst of dark times. In this way, the article aims to contribute through an experimentation exercise to think about Brazilian history and the history of the young body from a literary source that, as a work of art, can always open other ways of thinking and feeling. Such a process allows us to think of literature as an ethical-political creation gesture about the world and life.

Keywords: Brazilian literature. Theater. Plinio Marcos. History of Brazil. Deleuze.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, Brasil.

Introdução

A constituição de vozes e modos de existência dos sujeitos considerados marginais e esquecidos socialmente foi uma das linhas de sustentação da literatura "maldita" de Plínio Marcos. Esse autor e repórter nasceu em 1935, em Santos, e faleceu em 1999, em São Paulo. Foi escritor, jornalista, palhaço, diretor e ator de teatro e televisão, tendo as suas experiências artística e literária marcadas pela perseguição do Estado às suas obras, mesmo antes da implantação efetiva da ditadura militar no Brasil a partir do golpe de Estado de abril de 1964, uma vez que sua primeira obra teatral (*Barrela*, 1958) foi censurada ainda em 1959 e só pode ser encenada em 1979. Isto só ocorreu ainda no contexto ditatorial por causa da forte pressão exercida por artistas como Tônia Carrero e Cacilda Becker.

Definindo-se como "repórter de um tempo mau", Plínio Marcos fez da escrita um modo de expressão de conflitos sociais bastante agudos. Assim, em suas histórias, os protagonistas são prostitutas, homossexuais, presidiários e presidiárias, menores infratores ou delinquentes, cafetões, isso é, toda uma gama de personagens estigmatizados socialmente e cujas experiências singulares haviam sido muitas vezes rotuladas e marcadas preconceituosamente como efeito de escolhas individuais e tendências criminosas ou antissociais inerentes a todos eles e elas. Como um escritor cuja narrativa esteve muito assentada na sua experiência como jornalista, a crônica de Plínio Marcos se caracterizou por certo caráter memorialista, pois, "mesmo escrevendo em jornais e revistas de circulação nacional, não deixou de contar as histórias da sua gente. Ao mesmo tempo em que fincava uma estaca no passado, Plínio tinha um compromisso indissociável com o presente e com o futuro" (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002, p. 27), embora não fizesse de sua obra ficcional a expressão de projetos sobre como certo estado de coisas deveria ser alterado.

Produzir uma literatura engajada, no sentido como outros autores do momento faziam, a exemplo de Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006),

partia da crítica sobre os conflitos sociais derivados da desigualdade econômica e da situação de classe, identificando-se assim "o trabalhador" como sujeito de uma transformação social mais ampla e complexa a partir da construção de sua "consciência" de classe, mas no caso de Plínio Marcos não houve esse tipo de leitura do social. Em sua obra, as personagens não foram apresentadas como possíveis revolucionárias da situação social que as oprimia. O autor empenhou-se em descrever em suas sinuosidades e detalhes os valores, os comportamentos, os gestos, os desejos e as carências de todo um grupo social dupla ou triplamente excluído, se assim for possível dizer. Portanto, não foram apresentadas personagens possivelmente engajadas e revolucionárias, mas, por outro lado, narra-se como entre as próprias personagens excluídas foram tecidas redes de dominação, sem empatia ou cooperação de qualquer tipo. Penso que, ao narrar dessa maneira as relações sociais de personagens com as quais Plínio Marcos conviveu de alguma maneira, buscou-se não apenas solidificar uma memória sobre tais acontecimentos ou indivíduos apresentados a partir de outros nomes e compondo enredos ficcionais. Possivelmente estava no horizonte de Plínio demonstrar as complexidades afetivas, emocionais e libidinais que compunham aquelas relações, fazendo com que, entre os "próprios excluídos", fossem alimentados certos golpes.

Não estava em seu horizonte produzir uma literatura engajada, de acordo com o modelo praticado por outros autores do momento cuja estética se mostrava, sob muitos aspectos, repertoriada no realismo soviético divulgado por meio de manuais de divulgação por décadas a fio (STRADA, 1987), mas também havia em Plínio Marcos um conjunto de subversões, tensões, construções estético-narrativas e visuais que permitiriam pensar o seu modo particular de fazer a crítica de um certo estado de coisas. Sob a materialidade da língua em seus escritos se pode ler um vocabulário não oficial, não culto, não disposto a afirmar o cânone literário.

Desterritorializando a língua², fazendo-a tremer por dentro, a literatura pliniana se constituiu como efetiva máquina de produção de outros sentidos para “o social”, colocando o “humano” em situações limite, sem apelos psicológicos para uma consciência passível de ser emancipada. Tomado por outra experiência, em 1958 Plínio Marcos havia escrito seu primeiro texto, uma peça de teatro intitulada *Barrela*. Ao ler uma matéria de jornal que relatava o estupro sofrido por um jovem em uma delegacia de São Paulo, ele foi tomado por uma força, uma revolta tamanha que se materializou em um texto denso, rico e tenso.

Tal processo criativo de Plínio Marcos nos faz lembrar sobre os comentários de Roberto Machado (2010) acerca da reflexão deleuziana sobre o teatro de Carmelo Bene e Samuel Becket. Ali, em seus dois únicos textos sobre o teatro como expressão artística e cultural – e por isto mesmo eminentemente uma criação política –, Deleuze fala sobre uma função não representativa ou representacional do teatro na sociedade, na medida em que tal criação poderia ser o meio de “tornar-se minoritário”, isto é, fugir ao modelo socialmente instituído. Assim, “a função política do teatro – e da arte em geral – é a de contribuir para a constituição de uma consciência de minoria” (MACHADO, 2010, p. 17). E esse gesto político expressava-se de diferentes modos, sendo, inclusive, as formas de nomear um dos meios para sacudir as evidências, como dizia Foucault, e instituir outros procedimentos para estranhar e criticar a realidade na qual nos constituímos. Pensar que o teatro máquina, mais que representa, significa falar sobre o seu potencial ético, político e afirmativo em relação ao mundo, a vida e à realidade, pois foge de modelos explicativos para criar outras alternativas para ler o mundo e rachar as evidências.³ No caso de Plínio, tratava-se de por em questão segmentos e grupos sociais

desprestigiados e esquecidos na ordem do discurso. Mais do que inovar propriamente nos temas, em Plínio Marcos se poderia falar de novos *problemas* postos à escrita literária.

O título de sua primeira peça teatral trazia uma expressão corrente no vocabulário de presidiários, uma vez que *barrela* era um termo usado para designar curra, isto é, estupro, relação sexual forçada, sem consentimento. Contava, em ato único, a história de uma noite na cela de uma delegacia de São Paulo, habitada por seis homens que, entre suas discussões e agressões rotineiras, foram surpreendidos com a prisão de um jovem de classe média que havia sido apreendido por um motivo aparentemente banal (ARAÚJO, 2001).

A máquina literária

Mas esse acontecimento mediado pela leitura de uma matéria jornalística e o afeto produzido em Plínio Marcos, que o revoltou e o mobilizou de tal modo que o pôs a escrever, nada tem a ver com uma interiorização do mundo, uma vez que:

o acontecimento que fez nascer o que no sentido estrito se entende por “literatura” só é da ordem da interiorização em uma abordagem superficial; trata-se muito mais de uma passagem para “fora”: a linguagem escapa ao modo de ser do discurso – ou seja, à dinastia da representação – e o discurso literário se desenvolve a partir dele mesmo, formando uma rede em que cada ponto, distinto dos outros, à distância mesmo dos mais próximos, está situado em relação a todos em um espaço que ao mesmo tempo os abriga e os separa (FOUCAULT, 2009, p. 220-221).

Ocorre que a máquina literária, mais do que gerar uma interioridade reflexiva, conduz e atira ao *fora*, na acepção de Maurice Blanchot (2011), ao encontro radical e performático com os fluxos de pensamentos e sensações diversas. Jamais representando algo, mas produzindo, fabricando, maquinando operações semióticas.

² Desloco a partir daqui algumas problematizações e conceituações de Deleuze e Guattari acerca da literatura kafkiana para pensar o modo pliniano de construir literatura e dramaturgia. Neste sentido, mobilizo o conceito de literatura menor em suas remissões linguísticas, éticas e políticas a fim de estudar a literatura como uma forma de resistência política, um agenciamento coletivo de enunciação. A respeito disso, cf. Deleuze e Guattari (2011) e Deleuze e Guattari (2017).

³ Utilizo o termo “rachar” no sentido empregado por Deleuze (2013) em “Conversações” para pensar o procedimento arqueológico de Michel Foucault nos anos 1960 no que diz respeito à crítica da linguagem e à sua função atributiva na construção do real. “Rachar” nos sugere um exercício de desconstrução e desmonte do castelo de imagens, palavras, enfim, signos verbais e não verbais que participam da cultura e da produção social da subjetividade, mobilizando relações de força e vontades de poder.

A experiência do fora, ou na verdade *com o fora*, media-se por uma solidão essencial no gesto de escrever. Pois ocorre que aquele que escreve vive um momento em que está apartado, dispensado, ao passo em que esse distanciamento, esse afastamento ético termina por constituir um espaço para a elaboração de uma escrita mediada pela exterioridade que o constitui e pelas forças que o afetam⁴. Tocado, afetado por uma imagem, por um acontecimento que se efetuou em uma espécie de travessia, um vir a ser para tornar-se outro, foi assim que Plínio Marcos tornou-se um escritor. Não por destinação, nem por escolha, mas pela experiência da escritura como forma de transbordamento e partilha do seu assombro sobre o mundo. Em sua experiência radical com "o fora", com a exterioridade constitutiva de sua subjetividade, esse autor pode experimentar um gesto com a escrita, mediado pelo medo e pela revolta, mas também pela possibilidade de criação⁵.

Criar como possibilidade de transitar para outros espaços, implodindo com certos modos de ver e sentir e abrindo a possibilidade para um outro agenciamento afetivo. Afinal, a experiência do fora efetua-se como uma fuga ao sistema, como uma espécie de descodificação das linguagens que tagarelam sobre o real, nos fazendo crer em sua unidade. Noutros termos, pode-se dizer do fora como "uma experiência dessubjetivadora, com o condão de arrastar o indivíduo que escreve para fora de si mesmo" (SANTOS; GARCIA; AQUINO, 2018, p. 17). E isso nos permite pensar não apenas a "função política" da literatura, mas, antes disso, como nos ensina Michel Foucault, a experiência da escrita como essa dobra, esse drapeamento que constitui os sujeitos a partir da articulação com tais forças da exterioridade, promovendo o estilhaçamento do autor como autoridade dogmática e fantasmagórica. Assim, pensa-se os fluxos, forças e tensões que participam dessa política de subjetivação mediada pela escritura. O fora como implosão da interioridade e desindividualização capaz de esboçar outros trajetos, experimentos artísticos e

políticos. No caso de Plínio Marcos, a escrita como força criativa, enunciativa de outros modos de conceber o real e sobre ele atuar foi o agenciamento maquínico inicialmente forjado na calada da noite, enquanto as mãos frenéticas escreviam uma peça teatral sem saber que o fazia. Ou seja, sem forma prévia. Máquina de expressão e forma de conteúdo mobilizando afetações e paixões variadas na medida em que os estranhamentos e surpresas se insinuavam na materialidade da letra. Escrever para não ser mais o mesmo, como nos dissera Foucault (2018) em sua *Arqueologia do Saber* em 1969. Em Plínio Marcos isso se constituiu como um gesto de rebeldia e expressão de uma certa coragem.

Somente em uma posição diferencial tornou-se possível a produção das condições para uma experimentação ética e estética, pois esse pensamento se mantém aquém de toda subjetividade. Trata-se de não reduzir o processo de subjetivação à forma sujeito, mas cartografar as linhas por meio das quais se faz surgir os limites provenientes desse "exterior" radical, desse "fora" constitutivo, mas jamais integralmente capturável. Plínio Marcos se tornou escritor ao ser atravessado por determinadas circunstâncias e fluxos semióticos que geraram o seu espanto diante do mundo. Aquela notícia afetou-o no sentido de constituir uma leitura crítica e ética do mundo a partir da narrativa sobre o estupro coletivo de um jovem na prisão. Tal percepção operou-se a partir do seu diagnóstico sobre os modos de vida que se constituíam entre os mais velhos e mais jovens, ricos e pobres, brancos e negros, incluídos e excluídos da sociedade pós-industrial e capitalista que se formava em um país que se encontrava na periferia do capitalismo latino-americano e que jamais criou alternativas estruturais para lidar com seus excluídos e excluídas da nação. Neste sentido, o estupro, a "curra" ou a barrela aparece como trampolim para dar a ler e fazer pensar sobre todo um estado de coisas e relações sociais e econômicas.

Escrever, nesse sentido, não como ato

⁴ Para uma discussão sobre o conceito de forças em Deleuze e Nietzsche e sua não redução ao conceito de violência, cf. ZOURABICHVILI (2016).

⁵ Sobre a experiência do fora em Maurice Blanchot e Deleuze-Guattari, cf. MENDES (2014).

mediatizado pelo desejo de pintar um referente, construir um quadro das tensões sociais sob a égide da fidelidade autoral, mas driblar tal esquema da representação dogmática, produzindo imagens, gestos, afetos e percepções passíveis de ampliar, multiplicar as possibilidades de sentir e entrar em conexão com as singularidades ali forjadas na malha textual. Escrever como verbo, gesto, possibilidade imanente de criar, deslindar e construir linhas de fuga em agenciamentos coletivos de enunciação como possibilidades de outra relação com "o real". Escrever, portanto, como experiência de se constituir como sujeito na relação com a exterioridade, na medida em que "o sujeito que escreve faz parte da obra" (FOUCAULT, 2009). Tal assertiva nos permite pensar os efeitos da escrita sobre aquele que escreve, não como uma consciência autônoma, mas também como efeito de um arrebatamento, transbordamento, transformação ético-política na relação com o mundo e a vida. A literatura, em última instância, cria linhas de fuga para dar a ler e fazer ver as dobras e redobras da própria vida, atravessando-se em existências singulares.

A máquina literária de Plínio Marcos elaborada ali, naquelas duas ou três noites em que escreveu *Barrela*, como construção imagética, ficcional e estética sobre outros sujeitos e todo um conjunto de práticas, lançou um olhar radicalmente crítico, apresentando as misérias cotidianas vividas por indivíduos considerados não dignos de protagonizar a cena teatral até aquele momento. Deste modo, pode-se pensar como o fictício

não está nunca nas coisas nem nos homens, mas na impossível verossimilhança do que está entre eles: encontros, proximidade do mais longínquo, absoluta dissimulação lá onde nós estamos. A ficção consiste, portanto, não em mostrar o invisível, mas em mostrar o quanto é invisível a invisibilidade do visível. Daí sua profunda afinidade com o espaço que, entendido dessa forma, está para a ficção como o negativo está para a reflexão (FOUCAULT, 2009, p. 225).

Desse modo, fugindo de parte da tradição filosófica que relegou o termo "ficção" ora ao esquecimento, ora tolhendo-o de sua possibilidade enunciativa e tornando-o o sinônimo de mentira, vale deslocar para esta

pesquisa a indagação: "em vez de a ficção ser sinônima de descompromisso, de falta de seriedade, de convite ao relaxamento, ela não se mostra como forma discursiva perturbadora da homogeneidade, da segurança e estabilidade político-cultural?" (LIMA, 2006, p. 216). Ao pensar sobre o acontecimento que se efetua com Plínio Marcos e a abertura transgressora de produzir uma literatura capaz de incidir sobre a realidade, pode-se problematizar de que modo uma produção artística e cultural como a sua contribuiu para entender os mecanismos cognitivos e sociais que participaram da produção do saber, indicando aquilo que Lima afirma no sentido de que o humano não conhece por "re-conhecer" (LIMA, 2006, p. 272), mas que a criação e a ficcionalização são criações de sentidos para a experiência. E que se não estão apartadas da realidade, também não se reduzem a uma crença realista.

De acordo com Lima (2006),

o ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcela da realidade. Não define o grau em que o faz. Ao caracterizá-lo por esse grau, confundimos a ficção com a fantasia e, a seguir, ou a desprezamos – atitude do realista – ou a valorizamos – atitude do anti-realista –, ou seja, porque ressaltamos a subjetividade dita criadora, seja, ao contrário, porque julgamos que tal fantasia se apropria do núcleo duro da realidade. O realismo se torna o ponto de referência em torno do qual giram as opções ideológicas (LIMA, 2006, p. 282).

Estas opções ideológicas, por sua vez, tendem a contribuir para um obscurantismo de outro tipo, que dificulta mais do que abre possibilidades para pensar as tensões entre realidade e linguagem, verdade e mundo (NIETZSCHE, 2001; MACHADO, 2017). Tais questões conceituais permitem pensar uma produção dramatúrgica intensa como a de Plínio Marcos e as tensões que ela provocava com os profissionais autorizados a explicar a realidade do país naquele momento.

A literatura e a vida

Barrela foi uma peça de teatro elaborada sob um impulso criativo que criou, a partir daquele caso singular noticiado no jornal, toda uma teia de relações sociais que ajudava a entender como e

em que condições a curra, o estupro, ocorria e de que maneira fazia parte de toda uma maquinaria do horror. Se, no "caso real", o jovem violado vingou-se, posteriormente, daqueles que o haviam estuproado, matando-os, o desfecho cênico não seguiu a mesma direção. Ao seu modo, Plínio Marco deixou sua visão sobre como as tramas sociais que engendraram tais comportamentos tenderiam a se fortalecer, ampliar e continuar a reduzir existências àquela máquina de moer gente.

Assim, ao traçar um breve perfil psicológico dos encarcerados dessa obra, Gessé Araújo (2011) permite pensar alguns elementos relevantes na escrita pliniana: *Bereco* é a personagem líder, que detém o poder de fala e de imposição de comportamentos na convivência da cela, conseguindo o que deseja graças ao uso da força física. Mostrando-se frio e equilibrado, foi preso por ter assassinado um homem. *Portuga*, como o nome já sugere, é um português que foi preso por ter assassinado sua esposa ao suspeitar de traição. É atormentado pelas lembranças dela, acordando aos gritos durante a noite, chamando seu nome e chorando, causando tensão na cela, o que dá início à peça. *Tirica* personifica a figura do presidiário que incita brigas entre os demais, sendo provocador e violento. Entra em conflito direto com *Portuga*, a quem jura de morte depois que este conta para todos que ele havia sofrido estupro no reformatório quando ainda era adolescente, o que faz com que se torne objeto de riso alheio e alvo de ameaças de estupro pelos parceiros de cela. Assim, termina matando *Portuga* no fim da peça. *Bahia* e *Fumaça* são personagens que exercem a função de incitadores de conflitos no ambiente: são apresentados como "cérebros doentios" que se satisfazem com a agressão, a violência e a pressão causada ali, comportando-se de modo descontrolado, com risos perturbadores que potencializam o conflito entre *Tirica* e *Portuga*, levando ao homicídio. *Louco* é o personagem que completa o grupo de incitação ao ódio na cela, junto com *Fumaça*, *Bahia* e *Tirica*, mas suas atitudes parecem ser, na maioria das vezes, tomadas de forma inconsciente; a repetição frenética do termo "enraba" demonstra

como nessa personagem foi enfatizada a sanha e a ira dos que agem por um afeto possessivo, sem o menor reconhecimento do corpo do outro como algo digno e inviolável.

Desse modo, a personagem do *Louco* termina tendo uma função estética e sonora na dinâmica da peça, pois parece expressar os desejos e pensamentos que habitam as subjetividades dos outros prisioneiros, mas que, por razões diversas, não eram verbalizadas diretamente por eles, embora compartilhassem um mesmo imaginário e estrutura psíquica baseada na posse e imposição do seu desejo sobre o corpo do outro. Por fim, o *Garoto* é a única das personagens que foi nomeada por um nome de batismo: José Cláudio Camargo. É um jovem com cerca de 20 anos que foi preso após se envolver em uma briga de bar, chamando a atenção dos demais presidiários desde o primeiro momento que entra na cela porque estava bem vestido, limpo e perfumado. Em apenas uma noite que passou na cela, foi visto como objeto de satisfação sexual daqueles que ali já estavam, com exceção de *Bereco* que não se interessou, mas que também não faz nada para impedir o estupro que seria realizado por *Portuga*, inicialmente, e depois continuado por *Tirica*, que não conseguiu a ereção necessária e acabou sendo objeto do riso coletivo, gerando o estopim para o assassinato de *Portuga*.

BAHIA — Hóspede novo.

(A porta se abre e um rapaz bem vestido é atirado dentro da cela. Aparenta uns vinte e dois anos e é um rapaz de trato. A porta se fecha atrás dele. Escuta-se o ferrolho correr. O rapaz corre até a porta, tentando forçá-la. Está muito nervoso. Os outros presos ficam só espiando os movimentos do rapaz. Ele se vira e se encosta na porta, com medo estampado no rosto. Vai examinando um por um. Depois de algum tempo, *Bereco* salta da cama e se aproxima do rapaz).

BERECO — Filhinho de papai.

PORTUGA — Parece uma menina.

BAHIA — Garoto bonito.

TIRICA — Agora que eu quero ver quem é macho.

FUMAÇA — Que é? Já está com ideia de jerico pra cima do garoto?

TIRICA — Não está todo mundo na pior? Vamos enrubar ele.

LOUCO — Enraba, enraba mesmo!

BERECO — Que porra! Eu não mando mais nessa droga?

(Pausa. Ele tira o garoto na pinta. Mede-o de cima a baixo).

BERECO — O que tu aprontou, garoto?

GAROTO — (Nervoso) Briguei com um cara num bar.

BAHIA — Viu? O garoto é bravo.

BERECO — Coisa à toa. Quando mudar de guarda te jogam na rua de novo.

BAHIA — Não avisou teu pai?

GAROTO — Eu, não. Se o velho sabe disso, vai ficar uma arara.

BERECO — Tem grana?

GAROTO — Estou meio duro.

BERECO — Quanto?

GAROTO — Três contos.

TIRICA — Vai entrar em vara.

FUMAÇA — Poxa, com essa pinta toda só traz pixulé! Vai se estrepar.

BERECO — Deixou a grana na carceragem?

GAROTO — Deixei.

BERECO — Vai passar pro meu nome ou precisa levar um aperto?

GAROTO — O quê?

BERECO — Vai me dar essa merda de dinheiro por bem ou por mal?

GAROTO — Pode ficar com ele.

BERECO — Quando os caras vierem aí servir o café, tu avisa pro chaveiro que me deu a grana. Tem cigarro?

GAROTO — (Tirando o maço). Pode pegar.

BERECO — Que mais tu deixou na portaria?

GAROTO — Mais nada.

BERECO — Pensa que está falando com algum otário? Te tiro na pinta, garoto. Tu é de se empetecar. Cadê anel, correntinha e outros parangolés?

GAROTO — Ficou lá também.

BERECO — E tu queria me engrupir, né?

GAROTO — Eu, não. Tinha esquecido.

BERECO — Pois é. Só que agora é tudo meu.⁶

O texto teatral tem no corpo do outro sua razão de ser e o motivo de sua enunciação. Se tal produção é sempre construída para que se efetive

na encenação, isto é, pela incorporação de cada palavra na estrutura dos gestos, isso significa dizer também que o teatro é mediado desde o início – na escritura – pelo jogo de presenças. A malha textual só se efetua em sua potência criadora quando penetrada pela carne do outro, pelos gestos e sons que podem apresentar o texto naquilo que de mais intenso e produtivo ele poderia ter.

No caso daquele texto pliniano, estava em jogo uma leitura sobre o social, sobre um certo grupo esquecido, estigmatizado e posto à prova de todas as exclusões potencializadas em seu grau mais elevado: os encarcerados. Mas justamente nessa cadeia de opressões as subjetividades "vitimizadas" e vampirizadas acabam por ser a linha de continuidade dos horrores e dos vícios de dominação sobre o mais fraco, "o menor". Essa enunciação pliniana se organizava desde o primeiro texto por meio de certa economia da palavra, pois as falas das personagens são sucintas, nada rebuscadas, mas elaboradas a partir de uma síntese radical. Falas diretas, econômicas, mas viscerais, fortes, o que permite gerar uma expressividade sobre o cotidiano dessa parcela da população semialfabetizada, com uma cultura linguística diferenciada de qualquer desejo de língua culta.⁷ Tanto o desenho das falas das personagens, como também as rubricas que permitem pensar as descrições do cenário, assim como as expressões faciais imaginadas pelo autor e compostas na relação com um silêncio incômodo, deveriam mediar e constituir o ambiente de tensão que o enredo sugeria.

As rubricas, as falas e os gestos permitiriam pensar toda uma economia dos gestos, uma cartografia das atitudes entre corpos que se diferenciavam, se digladiavam e se devoravam de diversos modos. Se Garoto entrou na peça depois que uma tensão já havia se instalado entre os presidiários – e considerando o próprio espaço estranho e pouco convidativo que era a cela de uma delegacia –, fazia sentido compor tal personagem com frases curtas, mediadas pelo medo de dizer algo errado, fora da linha. Algo que pudesse torná-

⁶ MARCOS, Plínio. *Barrela*. São Paulo: Global Editora, [197-?].

⁷ Para uma análise sobre o teatro brasileiro dos anos 1970-1980, cf. GUIDARINI (1996).

lo mais vulnerável ainda. Outro traço que permite pensar uma economia das palavras e dos gestos refere-se às ameaças constantes mediadas pelo termo "enraba" e outras expressões corporais. Os olhares dos presos vasculhavam os detalhes do corpo do Garoto, percebendo seus jeitos, cheiros e a possível condição social e econômica em que ele se encontraria como "filhinho de papai". Esses traços o constituíam como uma presa, como um corpo por meio do qual se poderia atingir um certo gozo perverso.

Um pouco adiante, chega-se na cena do estupro:

BERECO — Certo assim.

TIRICA — A garotinha faz boquinha de chupar ovo, ai, ai.

FUMAÇA — Como é, Bereco? Tu não acha ele no jeito? Parece uma menina.

BERECO — Não gosto de veadagem.

TIRICA — Veadagem, não. Só pra provar que o Portuga é brocha. Quer morrer de rir, é só agarrar o Garoto.

PORTUGA — Eu vou lá e desempenho. Agora, você, não sei. Só sei o que o Morcego contou.

BAHIA — Vamos ver.

BERECO — Deixa andar.

LOUCO — Enraba, enraba!

(Todos agarram o rapaz, que luta desesperadamente, mas é dominado e colocado de bruços no chão. Fumaça segura um braço. Bahia, o outro. Bereco pisa nos calcanhares do Garoto).

GAROTO — (Gritando desesperado). Pelo amor de Deus! Socorro! Socorro! Pelo amor de Deus! Me soltem! Socorro!

TIRICA — (Para Portuga). Pode ir na frente, brocha.

PORTUGA — Depois quero te ver.

LOUCO — Enraba, enraba!

(Portuga entra debaixo das pernas de Bereco. Quando está quase deitando sobre o Garoto, ele grita).

GAROTO — Socorro!

(A luz se apaga. Quando a luz se acende novamente, o Garoto está jogado no chão. Tirica está sentado, triste. Os outros estão rindo)⁸.

Entre um desejo não declarado e um fracasso iminente, a luta daqueles homens se construiu a

partir de referências aprendidas sobre o que era ser homem. Tal masculinidade foi mediatizada pela possibilidade de impor o seu poder, o seu desejo contra o corpo do outro, daí justificarem-se que "enrubar" o Garoto não era desejo, mas apenas porque estavam ali há muito tempo sem mulher e o rapaz se assemelhava a uma menina. Penso que pode ser esteticamente relevante destacar esses traços presentes na narrativa de Plínio Marcos como elementos estruturantes da tensão que segura a narrativa do começo ao fim: o medo e o poder conferido pela condição de ser homem, masculino, heterossexual. Trata-se de um poder que pode definir sobre a vida do outro e o corpo alheio, o que explica as ações ambivalentes de Portuga desde o assassinato da mulher pelo medo da perda da honra masculina através de uma possível traição. Mesmo o Louco parece ser um sintoma desses medos que estruturavam as relações entre os homens, pois mesmo não praticando relação sexual alguma ele foi construído como uma voz associada, responsável por reforçar e multiplicar as ameaças que o poder masculino veiculava, isto é, a iminência de possuir o corpo do outro.

No que diz respeito à obra de Plínio, embora aquele acontecimento em 1958 tenha tornado possível um devir-escritor e a constituição de uma literatura, o que menos cabe analisar é a relação de continuidade entre a notícia narrada e a peça de teatro, por mais "realista" que ela procure ser. Não entendo que uma tendência realista seria o principal traço da escrita pliniana, pois em relação a isso eu sugeriria como mais relevante uma força afirmativa, crítica, uma intensidade artística que foi impressa naquele texto e mobilizada em outras oportunidades, para dar a ler outros temas, sujeitos, ações e questões ainda não consideradas como "sociais". Nesse sentido, foi justamente a operação crítica e clínica de uma escritura marcada pela denúncia, o questionamento e a visibilidade de algo tão próximo, mas ao mesmo tempo tão invisível, logo, distante, que marcou o gesto artístico deste autor.

Penso que a vida, como multiplicidade de

⁸ MARCOS, Plínio. *Barrela*. São Paulo: Global Editora, [197-?].

forças, possibilita invenções e agenciamentos maquínicos muito variados e, entre uma linguagem literária e uma realidade à qual ela potencialmente se "referiria", de nada pode servir indagar sobre uma fidelidade, um laço constitutivo que permitiria ler mimeticamente uma relação originária. Tratava-se ali de um devir sem desejo algum de imitação ou representação, acorrentando a realidade em um quadro inerte que a totalizaria. Penso que, como um escritor em devir, Plínio Marcos não buscou "interpretar" realidade alguma, mas desmontar chaves de acesso à "Realidade" instituída diariamente pelos jornais, críticos, jornalistas, entre outros profissionais remunerados para tagarelar sobre o mundo, invisibilizando certos fatos, sujeitos e processos, como a situação dos prisioneiros. Não uma literatura associada a uma tendência interpretativa, acomodada a certo *status quo*, mas uma escrita em forma de navalha. Porque uma escrita marginal, um gesto de escrita menor parte de uma insatisfação, um incômodo, um sopro de vida para assombrar os sedentários, os culpados de última hora, todos aqueles que acorrentados às narrativas que buscam dar conta do real, alimentam uma perversa passividade e vontade de nada. A literatura contra o rebanho, possivelmente. Como escritor nômade, Plínio Marcos vivenciou a experiência de um pensamento novo, se esboçando na sua irreverência, inquietação e revolta. Um pensamento correndo-lhe por entre os dedos, dando-se a ler pela junção da máquina de escrever e do papel. Máquina de máquinas: olhos, dedos, teclados, tinta, papel, letras... E um pensamento indomado.

Mas aquilo que fez de Plínio Marcos um escritor também o levou a outras zonas de tensão. O texto de *Barrela* foi rapidamente elogiado pela crítica quando Patrícia Galvão (Pagu) o leu e juntou-se à luta para encená-lo, o que só ocorreria em 1 de novembro de 1959, no Festival de Teatro do Estudante. Se intelectuais como Roberto Freire disseram, a respeito da obra de Plínio Marcos, que se tratava de uma espécie de "arejamento" no cenário cultural paulista da época, também houve um misto de surpresa e encantamento.

Exemplo disso foi em 1966, quando, após assistir a montagem de *Dois perdidos numa noite suja*, a atriz Cacilda Becker proferiu o seguinte comentário: "Incrível! Você conhece dez palavras e dez palavrões, e escreveu uma peça genial" (MENDES, 2009, p. 136). O encontro com Pagu se deu em 1959, no Pavilhão Teatro Liberdade. Ela procurava um jovem ator para participar da montagem de *Pluft, o fantasminha* – texto de Maria Clara Machado – e foi aquele jovem ator gago, chamado por amigos e familiares de Frajola, que acabou sendo selecionado para o espetáculo. Pagu tornou-se conhecida desde o movimento modernista dos anos 1920, como ativista crítica ao Estado Novo (1937-1945), mas também como escritora, jornalista e pela relação com Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral.

Nessa rede de sociabilidade intelectual em que nosso autor se inseriu, pode-se perceber como o comentário de Cacilda Becker faz notar que a linguagem de Plínio Marcos causou estranheza. Seus personagens – que são "novos" na cena teatral – falam por meio de códigos e práticas que causam estranhamento. O silêncio, assim como os gritos e as repetições, são fatores importantes em suas cenas. O desenho cênico parece ser composto por meio da estratégia das repetições aberrantes e angustiantes que se podem ver na personagem Louco, o qual, em *Barrela*, repete a todo o tempo a frase "Enraba, enraba", ao passo que seus companheiros de cela muitas vezes ficam emudecidos, mas, paradoxalmente, parecem falar pela boca do Louco. Isto ajuda a entender que se a personagem do Louco inicialmente é mostrada como "fora da realidade" daquela cela e que seus comportamentos, olhares e gestos não se coadunam com aqueles que ainda não perderam a razão, na verdade é o contrário disso.

São sujeitos anônimos e o fato de apenas o Garoto ter o seu nome completo dito em toda a peça parece demonstrar a perda de qualquer laço de pertencimento com instituições externas à prisão, pois

o nome próprio é o atestado visível da identidade do seu portador através dos tempos e dos espaços sociais, o fundamento da unidade de suas sucessivas manifestações em registros

oficiais, *curriculum vitae*, *cursos honorum*, ficha judicial, necrologia ou biografia, que constituem a vida na totalidade finita, pelo veredicto dado sobre um balanço provisório ou definitivo (BOURDIEU, 1996, p. 187).

Ao passo em que o nome tem uma função social muito específica na constituição dos sujeitos, estas personagens construídas na primeira peça teatral de Plínio Marcos deram a abertura para um processo criativo das próximas décadas em que um traço de continuidade seria justamente os tipos sociais que ele elegeria como protagonistas de suas tramas. Mesmo situadas em um momento histórico de forte "hegemonia cultural da esquerda" (NAPOLITANO, 2001, p. 103), as obras de Plínio Marcos operariam a partir de outros critérios (não necessariamente da direita) e, mesmo que seu pano de fundo fosse a realidade brasileira, os modos de constituir discursivamente em suas peças, novelas, crônicas e reportagens seria muito distinto, tanto no procedimento como no alcance social da sua narrativa. Com isto quero dizer: se o nome próprio, ou ausência de nome, é elemento problemático nas personagens plinianas, a própria função de sujeito presente em suas construções literárias parte de outro estatuto.

Considerações finais

A violência em sua possibilidade radical, é disso que *Barrela* fala mesmo quando silencia ou balbucia pela boca do Louco. As misérias de todos e cada um são levadas às últimas consequências. A possibilidade de um humano desfazer-se gratuitamente do outro expressa sem malabarismos retóricos nem significados burilados demonstra a força enunciativa que a literatura tem para fazer entender certas práticas historicamente constituídas. *Navalha na carne*, este foi um de seus títulos que expressou bem uma criação estética

marcada pela vontade de ferir, fazer doer (MARCOS, 1992). Seria a arte uma forma de o autor rebelar-se com a própria dor para fazer doer no outro? De todo modo, penso que se tratava de produzir sensações, mas não necessariamente sob a promessa de uma consciência a ser gestada como desdobramento ou consequência. A sensação por ela mesma, em sua potência nua, crua, vívida. Irrupção do outro em cena. Emergência da alteridade na malha textual, mas também na densidade da pele de cada um. Conexão entre máquinas distintas para produzir *afectos* e *perceptos* como somente a arte pode fazer (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Olhos, ouvidos, bocas (boquiabertas). Pele marcada por suor, lágrima, calafrios ou sensações diante do palco. Teatro maldito. Malditos encenados, capturados, vociferados, mas jamais lamentados, pois a piedade era, para Plínio Marcos, a expressão da estupidez.⁹

Com intensidades diversas e em momentos também distintos, as obras *Barrela* e *Querô – uma reportagem maldita* (1974) trataram de jovens e o sentimento de vingança. No romance, *Querô* é o nome de Jerônimo da Conceição, apelidado de querosene porque a sua mãe suicidou-se ingerindo esse tipo de produto após seu nascimento. A abreviação de querosene, nesse sentido, foi usada para lhe atribuir uma alcunha de Querô. Tanto o filho da suicida, no romance, como Garoto, na peça teatral, são apresentados na malha textual para pensar os diferentes atravessamentos que constituem uma subjetividade violenta, massacrada e massacrante. Para Querô apenas a vingança se apresentava como saída possível, assim como o "Garoto real" que teria inspirado *Barrela* também só pôde ver no assassinato dos seus estupradores a única forma possível de reparação, o que não ocorre na peça teatral.

Neste texto operamos uma análise da história das subjetividades contemporâneas a partir da literatura de Plínio Marcos, demonstrando como

⁹ Em uma entrevista dada à revista *Realidade* em 1970, Plínio Marcos relata sobre sua postura diante dos habitantes do mercado da cidade de São Paulo: "Ali ninguém entrega os pontos. São encardidos, sujos, cheios de perebas, fedem mais do que lixo... Os cururus estão ali. Agarrados à vida. Lutando pela glória de existir. Na vez que eu baixei lá, chegou um saco de coco duro. Podre até não poder mais. Não vinha do mercado. Veio de um armazém da redondeza. O coco veio dividido em três partes pelo lixeiro que, segundo os cururus, era legal. Com um martelo, ele quebrava os cocos. O menos podre ele punha na sua sacola. E o muito podre ficava pro cuco. Nessa hora tive um aperto no coração. Tive pena. Porém, logo tive vergonha de mim. Nojo da minha pena. Ela não servia de nada. Não mudava nada. A pena é uma coisa estúpida. É preciso ser mau, sem coração. Não estar agarrado a nada pra poder influir na ordem das coisas". Cf. CONTRERAS *et al.* (2002, p. 39).

a fonte literária consiste em rica possibilidade de leitura da realidade histórica. Permite, ao seu modo, historicizar diferentes experiências e práticas sociais que perpassam a escrita literária sem que, necessariamente, esta escritura tenha o desejo realista de dar conta do real em sua totalidade. A partir do diálogo aqui construído com Foucault, Deleuze, Guattari e Blanchot, principalmente, para a pensar a literatura como um gesto ético e político na sociedade, traçamos algumas linhas de composição para entender como comportamentos socialmente dispostos e culturalmente repertoriados podem ser lidos por meio da literatura. No caso de Plínio Marcos, muitos foram os atravessamentos e acontecimentos que marcaram sua trajetória como escritor, o que não foi possível abordar nos limites deste texto. Contudo, ao pensar que a literatura não se reduz a uma perspectiva representacionista e realista do saber, mobilizou-se aqui apenas um fragmento de uma obra vasta e muito interessante. Plínio Marcos é um autor ainda a ser melhor "descoberto" e tratado pela historiografia e pela crítica literária. Ao seu modo, fez da literatura um gesto político, rompendo com formas explicativas e modelos de crítica social para fazer deslocamentos à sua maneira com fortes efeitos éticos, estéticos e políticos.

Portanto, por meio da literatura de Plínio Marcos, se pode pensar sobre as diferentes políticas de subjetivação que atuam em um espaço muito delimitado como a prisão, mas que está articulado a um conjunto de processos e práticas sociais que lhe são exteriores. Partindo do texto pliniano, pode-se pensar sobre a proliferação das práticas de poder e dos saberes que constroem certas políticas de subjetivação, ou seja, tal artefato literário contribui para pensar a produção de si e do outro. A sua literatura permite cartografar as linhas de força que geram comportamentos, gestos e forças que operam na construção de uma violência cotidiana, localizada e que se materializa na própria carne. Isso permite pensar a construção de alguns tipos sociais cujos comportamentos e gestos seriam objeto de uma descrição detalhada e de uma intervenção constante por meio de

certas tecnologias de governo da vida e punição dos considerados desviantes.

Referências

- ARAÚJO, Gessé Almeida. Plínio Marcos e o Teatro Brasileiro: da semente latente à consagração como autor. In: *XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. Anais [...]*. São Paulo, julho de 2011. p. 1-17.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1996. p. 183-191.
- CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinicius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* 3.ª ed. Tradução de Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. 3.ª ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 20 de Novembro de 1923: Postulados de Linguística. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2: v. 2*. 2.ª ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 2016. p. 11-62.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. 1.ª ed. Tradução de Cintia Vieira da Silva. Revisão da tradução: Luiz B. L. Orlandi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 8.ª ed. Tradução de Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- FOUCAULT, Michel. Arqueologia de uma paixão. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema: v. 2*. 2.ª ed. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 400-410.
- FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema: v. 3*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 219-242.
- GUIDARINI, Mário. *A desova da serpente: teatro contemporâneo brasileiro*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.
- LIMA, Luiz Costa. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MACHADO, Roberto. Introdução. In: *Sobre o teatro: Um manifesto de menos; O esgotado*. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. 3.^a ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

MARCOS, Plínio. *Barrela*. São Paulo: Global Editora, [1984?].

MARCOS, Plínio. *Uma reportagem maldita (Querô)*. 4.^a ed. [S. l.]: Editora Parma LTDA, 1979.

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

MENDES, Sávio Damato. *Variações do fora*. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Juiz de Fora, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955-1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. Verdade e mentira no sentido extramoral. Apresentação de Noéli Correia de Melo Sobrinho. *Comum*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 17, p. 05-23, jul-dez. 2001.

SANTOS, Flávio Tito Cundari da Rocha; GARCIA, Silas Sampaio; AQUINO, Júlio Groppa. Um olhar estrangeiro à literatura: Foucault, escrita, experiência. *ECOS – Estudos Contemporâneos da Subjetividade*, Campos dos Goytacazes, RJ, v. 8, n. 1, p. 13-28, 2018.

STRADA, Vittorio. Do "realismo socialista" ao zhdanovismo. In: HOBSBAWM, Eric. *História do marxismo - o marxismo na época da Terceira Internacional: problemas da cultura e da ideologia*. v. IX. Tradução de Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sérgio N. Henriques, Amélia Rosa Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 151-219.

ZOURABICHVILI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. 1.^a ed. Tradução e prefácio de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

José dos Santos Costa Júnior

Doutorando em História no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em Porto Alegre, RS, Brasil. Professor substituto no Departamento de História da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), em João Pessoa, PB, Brasil.

Endereço para correspondência

José dos Santos Costa Júnior
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Av. Bento Gonçalves, 9500
Agronomia, 91509-900
Porto Alegre, RS, Brasil