MARCUS VINICIUS GARCIA TRIVELONI

PLÍNIO MARCOS E A PERSPECTIVA UTÓPICA DE SUPERAÇÃO

ASSIS
2007

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

MARCUS VINICIUS GARCIA TRIVELONI

PLÍNIO MARCOS E A PERSPECTIVA UTÓPICA DE SUPERAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis, para obtenção do título de Mestre (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Benedito Antunes

ASSIS
2007

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares, especialmente meus pais Durval (in memorian) e Lucinda, por acreditarem em mim, minha irmã Mayra e minha sobrinha Sofia. Que Deus os abençoe.

Àqueles que fizeram parte desta pesquisa, desde seu início, na graduação. O resultado não é somente meu. É nosso.

Aos meus amigos fiéis: Luiz Eduardo, Jacicarla e Maisa.

Ao corpo docente do curso de Letras da Unesp de Assis e aos funcionários da Biblioteca.

À banca examinadora.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Brasil.

Ao santista Dr. Carlos Pinto e à jornalista Vera Lúcia Artaxo Netto.

Ao escritor Plínio Marcos.

Ao meu orientador, Dr. Benedito Antunes, acima de tudo.

Marcus Vinicius Garcia Triveloni

E assim, como onde há pátria e liberdade a virtude em sumo grau está em defendê-la e morrer por ela, assim também onde a tirania se acha firme e inabalável, não pode haver maior glória que a de generosamente morrer, para não viver escravo.

Vittorio Alfieri

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo primordial analisar o romance *Querô: uma reportagem maldita* (1976), do escritor santista Plínio Marcos (1935-1999). O estudo permitirá demonstrar que a obra pliniana se apresenta sob duas linhas narrativas: uma literatura marginal, que evidencia a violência suburbana e pressupõe reflexões sobre as adversidades socioeconômicas, presente na superfície dos textos, e uma outra que, nas entrelinhas do discurso e nas construções das personagens e ambientes, evidencia um sensível otimismo que faz seus párias ficcionais crerem em uma constante perspectiva de superação. Por mais utópica que se apresente essa busca por uma mudança espacial, social e financeira, as personagens de Plínio Marcos se mantêm interligadas por meio de enredos, temas, ambientes e crenças inabaláveis em melhorias futuras, refletidas não só na deturpação do ambiente em que vivem, mas, metaforicamente, também na deturpação de toda uma sociedade que aspirava por mudanças. Acredita-se que o romance pliniano de 1976, ao ser relacionado com grande parte da obra, ilustra essa eterna busca das personagens por algo diverso da situação narrada. Contudo, os desfechos trágicos dos enredos e a configuração do ambiente mantêm seus desejos no campo da impossibilidade, da utopia. Essa relação entre violência suburbana, esperança na superação e mudanças sociais também estará inter-relacionada, neste trabalho, com o momento histórico brasileiro e com uma vertente da literatura, surgida nos anos de 1970, denominada romances-reportagem, cuja referencialidade biográfica e social era pautada por meio de uma linguagem naturalista e jornalística. A pesquisa efetuada anteriormente, anexada a esta dissertação, e os textos teóricos, principalmente de Flora Süssekind e Davi Arrigucci Jr, ajudarão na análise aqui proposta e na conclusão de que, por mais que o romance pliniano de 1976, aparentemente, se aproxime dos modelos dos romances-reportagem, o estilo do autor, suas personagens e a sua construção narrativa o colocam fora dessa vertente literária.

PALAVRAS-CHAVE

Plínio Marcos; *Uma reportagem maldita* (Querô); Literatura brasileira contemporânea; Romance; Literatura e sociedade.

ABSTRACT

This essay has as a prime theme to analyse the novel *Uma reportagem maldita* (Querô) (1976), by Plínio Marcos (1935-1999). The study will show two kinds of narration in Plínio`s work: a marginal literature about urban violence that reflects an economical difference, expressed on surface, and another one, with a complex structure of speech, construction of characters and environment as influence in actions. The characters actions show hope and desire to overcome the adversities presented in the plot of the narration. Plínio`s characters dream about knowing how to overcome their adversities. Even utopical sounds this look for changes the characters keep the faith on speeches and the hope that grows when the lives are explored and humiliated. This novel, when compared with other works by Plínio Marcos, shows to the reader an eternal search for liberty and something different from the of narrator's creation. However, the tragical conclusion of the plot becomes the character's overcome in a dream, in utopia. The relation between urban violence and hope in a better future is analysed here with possibilities of interpretation and connexion with a group in Brazilian literature called report-novel, that came out in 1970´s and was inspired in urban crimes and daily reports as the main subject of the plot. The research made in the last years, annexed in the last part of the essay, and the teorical texts by Flora Süssekind and Davi Arrigucci Jr. will help this analyses which concludes that there is a Plínio Marcos emancipation from this group.

KEY-WORDS

Plínio Marcos; Uma reportagem maldita (Querô); Brazilian Literature; Novel; Literature and Society.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....09

CAPÍTULO 1. O REPÓRTER E O SEU TEMPO MAU

1.1. Manifestações artísticas engajadas que beiravam as guerrilhas.....19
1.2. A trajetória do palhaço Frajola.....27
1.3. As facetas da obra pliniana.....39

CAPÍTULO 2. A LITERATURA MARGINAL E O MARGINAL NA LITERATURA

2.1. A literatura marginal brasileira.....43
2.2. A estética naturalista e os romances-reportagem.....47
2.3. A reportagem e a vivência como formas de criação.....51

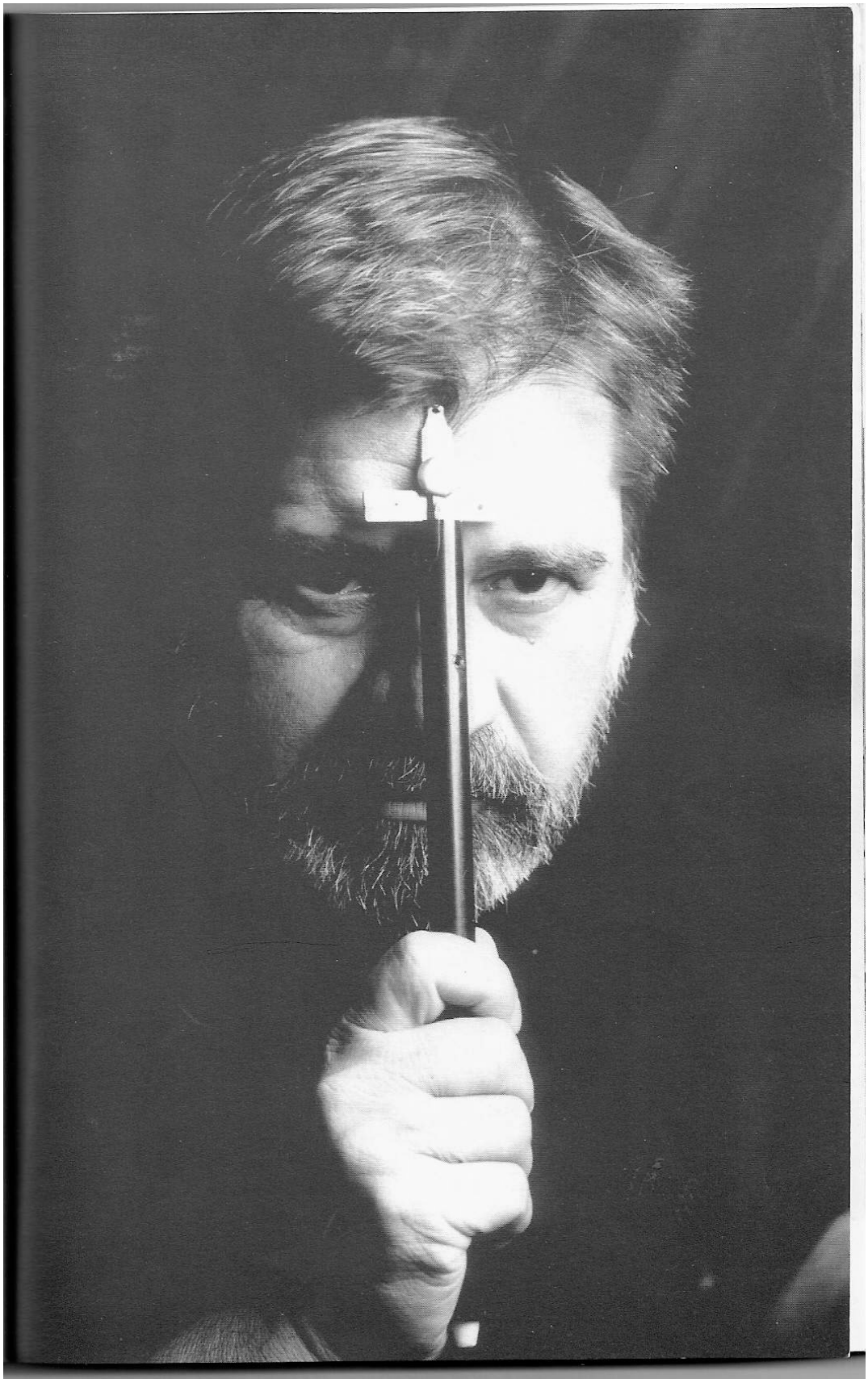
CAPÍTULO 3. A EVOLUÇÃO DA CRIMINALIDADE SOB A ÓTICA DO JORNALISTA

3.1. O romance, o naturalismo e o jornalista.....58
3.2. Considerações gerais sobre o enredo do romance.....64
3.3. O translado do santo do dia.....74
3.4. A estruturação do romance.....93

CONCLUSÃO.....100

REFERÊNCIAS.....106

ANEXOS
1. Apresentação da bibliografia de Plínio Marcos.....115
2. Bibliografia comentada de Plínio Marcos.....130



INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo primeiro o estudo analítico interpretativo do romance U*ma reportagem maldita* (Querô) (1976), do escritor santista Plínio Marcos de Barros (1935-1999).

Ao apontar as características de superação das adversidades de uma vida excluída e a virtude por parte do protagonista do romance, Querô, uma criança abandonada pela mãe suicida e pai desconhecido em um ambiente onde o meretrício e a exploração são práticas constantes, pretende-se demonstrar uma imagem ampla do romance e, concomitantemente, de grande parte da obra pliniana que, de uma forma indelével, integrou uma vertente da literatura brasileira que expôs ao público leitor um mundo abissal composto por criaturas movidas, aparentemente, somente pela contravenção e pela revolta.

Essa proposta, desenvolvida no terceiro capítulo desta dissertação, pressupõe uma literatura cujo jogo dicotômico da linguagem narrativa apresenta, de um lado, uma imagem considerável dos marginalizados e desvalidos, de outro, insinua, por meio de um discurso emotivo, direcionado a um jornalista interlocutor, uma constante perspectiva de superação de uma personagem que freqüentou um ambiente de exploração.

O desejo de galgar as adversidades por parte do protagonista será visto por meio da configuração narrativa do romance, apresentada como um depoimento de alguém sem perspectivas, à beira da morte. A decomposição da estrutura narrativa demonstrará momentos em que surgem elementos de esperança que são essenciais na leitura da obra. Esses elementos são vistos em um foco narrativo desenvolvido em primeira pessoa e permite ao leitor considerar pertinentes as recorrências vocabulares, o campo semântico, a inter-relação das personagens, as ações narradas e a influência do meio, tanto o espacial quanto o social.

A temática textual do autor santista logrou seu espaço na literatura no momento em que deixou seu público leitor adentrar em um universo dissoluto novo. Como se, por meio da imagem criada pelos textos plinianos, fosse possível conhecer um cotidiano diverso daquele narrado tradicionalmente. Os universos literários expostos por Plínio Marcos ao longo de sua obra permitiram aos leitores enxergar, intimamente, uma plausível realidade, que permanecia, aparentemente, desconhecida ou ignorada.

O segundo objetivo deste trabalho é apresentar e discutir o diálogo existente entre o romance pliniano de 1976 e o momento histórico do país, assim como a relação que ambos mantêm com boa parte da obra. Esse diálogo permanece inter-relacionado por meio de temas

recorrentes, enredos reutilizados e, sobretudo, personagens que habitam um mundo desprezado pelas autoridades da sociedade. Há também, presente no primeiro e no segundo capítulos desta dissertação, uma breve relação entre a sociedade brasileira, que vivia sob a censura da ditadura militar (1964-1986), as manifestações culturais e políticas de protesto e os romances-reportagem, surgidos na década de 1970, que atribuíam sua referencialidade e objetividade à informações jornalísticas coletadas no cotidiano urbano.

A forma como a linguagem pliniana espelha a opressão e a exploração exclui as suas personagens principais de qualquer tipo de julgamento prévio, pois elas são o resultado da influência daquilo e daqueles que as cercam. Todavia, essa marginalidade também as faz serem cada vez mais humanas e esperançosas em meio a um ambiente caótico, que está engendrado no universo literário criado por Plínio Marcos. Essa concepção humana emotiva é uma característica que faz suas personagens e suas obras manterem um constante relacionamento, que pode ser esclarecido no momento em que os textos são confrontados e seus temas, reiterados.

Usando a obra pliniana como um intertexto, que dialoga consigo mesma, visa-se traçar uma linha crítica cronológica dessa narrativa marginal que tem no romance U*ma reportagem maldita* a essencial referência dessa relação. O que há de se considerar é uma linha de reflexão sobre possíveis esquemas narrativos, os quais contribuíram para uma espécie de espírito unificador de pensamentos, não só das manifestações artísticas brasileiras, como também de grande parte da obra pliniana.

O parâmetro teórico usado nas análises posteriores são, basicamente, os textos críticos de Davi Arrigucci Júnior, *Jornal, realismo, alegoria*: o romance brasileiro moderno, presente no livro *Achados e perdidos*: ensaios de crítica (1979), o livro de Flora Süssekind, intitulado *Tal Brasil qual romance?* (1984), artigos históricos de Heloísa Buarque de Hollanda, ensaios literários de Roberto Schwarz e Antonio Candido e obras de história relacionadas aos anos de 1960 -1980.

É pertinente também esclarecer e definir a obra de Plínio Marcos, didaticamente, como um todo: um projeto literário que assumiu um papel que se mantém ativo por quase cinqüenta anos. Não se trata de afirmar que todos os seus textos continham uma forma narrativa similar ou um mesmo tema, exaustivamente repetido, mas que assumiram, sim, um sentido temático unitário. Deve-se deixar esclarecido que o escritor não se ateve tão somente à produção da dramaturgia, embora tenha sido esse o gênero literário que o levou ao reconhecimento amplo. O projeto pliniano aqui defendido está relacionado a toda a obra, mesmo que a ênfase esteja voltada à focalização do romance U*ma reportagem maldita*. As crônicas diárias, os romances e contos são indispensáveis, bem como as peças teatrais.

Esse sentido temático unitário contido na obra de Plínio Marcos despertou o interesse direto do leitor e da crítica, já que o projeto pliniano pode ser apontado como uma vertente da literatura que apresenta alguns dos principais problemas sociais da desigualdade e da exclusão, para que ocorra algum tipo de reflexão e estranhamento por parte do público e dos responsáveis pela manutenção da ordem na sociedade urbana. Tal estranhamento, diante das questões apresentadas por Plínio Marcos, é um dos fatores que ajuda a manter os textos nos palcos e nos estudos teóricos de literatura. É um horizonte que permite não só uma possível análise que percorre a linha sociológica, como também uma representatividade literária, que coloca o escritor no centro de uma manifestação artística que se volta para questões humanas, pois sua obra visa apresentar contrastes sociais e propor reflexões acerca das adversidades brasileiras.

O jornalista Tarso de Castro, em um artigo escrito na *Folha de S. Paulo* em 17 de julho de 1977, brinca com a relação artes e sociedade e cita, ironicamente, um dos diversos discursos de Plínio Marcos para reiterar essa relação "adversidades sociais, artes e censura" presente na obra do escritor.

> Que coisa horrível. O Plínio, que até agora eu tinha em grande consideração, fica falando que viveu na miséria. Mas, Deus meu, onde já se ouviu falar em miséria neste país? Ele fala que foi obrigado a viver até mesmo na rodoviária, que não tinha casa! Mas, minha Santa Senhora, isto é uma blasfêmia: desde que surgiu o plano do BNH ninguém mais ficou sem ter onde morar.
> O Plínio fala de analfabetismo. Horror! O mobral acabou com isso há muito tempo. Pior: o Plínio fala até em falta de liberdade, em censura!!! Isto quando estamos numa liberdade total! O Plínio, definitivamente, está louco. (CASTRO, 1977, p.4)

A questão da contemporaneidade nos enredos plinianos é indiscutível, está diretamente relacionada com a historicidade da produção da obra, que surgiu em um momento conturbado da História recente do Brasil. Toda a representação da marginalidade presente na obra de Plínio Marcos ainda permanece sob reflexão, pois sua motivação real ainda não mudou.

O enredo, o ambiente e as personagens criados pelo escritor não espelhavam apenas o caminho da contravenção e a exclusão social; eram personagens e condições complexas, que "constatavam" e "contestavam" aquilo que viviam por meio de uma negatividade imposta pelas situações contraditórias que se apresentavam e se assemelhavam com um certo parasitismo que se nutre à custa alheia e pretende sobreviver por meio da exploração.

Todos os desvalidos presentes na obra do escritor apresentam-se, primeiramente, como constatação de uma realidade comum: a exclusão. A posteriori, como indivíduos que contestam essa situação excluída em que vivem, por meio de indignação e revolta ou de esperanças e fé. Contudo, é a entropia (medida de desordem presente no sistema social representado por Plínio

Marcos) que será o termômetro que indicará as febres sociais e colocará em discussão uma sociedade fictícia recheada de parasitas.

Segundo Julián Boal, em seu ensaio *As imagens de um teatro popular* (2000), a linha dramática que coloca em cena os diálogos rápidos, cujo campo semântico se situa no limiar do palavrão, a desgraça dos suburbanos como ação principal, a cafajestice e a exploração como formas de sobrevivência, foi iniciada no Brasil pelo *Teatro Desagradável* de Nelson Rodrigues, nos inícios dos anos de 1950, e transformada diretamente em *Teatro da Crueldade* por Plínio Marcos, em 1958, com a primeira encenação de *Barrela*.

Ao expor para o público questões marginalizadas e ignoradas pelos responsáveis da sociedade, o autor criou uma obra que significou uma ruptura com os padrões tradicionais literários brasileiros e se direcionou, sensivelmente, para questões sociais representativas, as quais lograram lugar privilegiado no ambiente literário e deixaram uma marca inconfundível, que faz a relação obra e autor, enredo e personagens, ser reconhecida facilmente.

> A matéria peculiar de Plínio Marcos distingue-se da de seus antecessores, na medida em que fixa os marginalizados, os párias da sociedade, expulsos do convívio dos grupos morais estáveis pela ordem injusta. (MAGALDI, 1997, p. 307)

> Com elas [personagens], Plínio nos enredava numa atmosfera às vezes brutal, mas nunca gratuita, assim como a própria vida. Por esta razão seus textos continuam a ser atuais, pois refletem a sociedade em que vivemos, contraditória em suas mazelas e grandezas. Engana-se quem acha que Plínio só quer chocar. A realidade do Brasil é que é trágica. (CONTRERAS, 2002, p. 18)

Ao longo dos anos, a obra de Plínio Marcos tem sido encenada, reeditada, relida e estudada, comprovando seu lugar cativo na literatura brasileira. Os textos ainda causam estranhamento em seus leitores e espectadores, não só pelos enredos agressivos e pelas questões abordadas pelas suas personagens excluídas, mas também pela forma com que o seu discurso emotivo influencia na imagem proposta pelas suas narrativas, que, em meio ao caos, sempre são apresentadas como esperançosas. Não há como o leitor sair indiferente após a vivência do texto pliniano. A linguagem usada, o tema abordado e o estilo narrativo pressupõem uma reportagem de um “tempo mau”, visível no cotidiano brasileiro.

As personagens de Plínio Marcos somente conhecem uma realidade: aquela que mutila as esperanças e lança os indivíduos ao limbo, negando-lhes qualquer alegria ou sentimentos. Essa é a linha evolutiva expressa nos enredos da maioria de seus textos. No entanto, o autor apresenta uma característica lúdica no estilo de seus escritos que também ilumina um lado densamente

humano de um autor conhecido, inicialmente, pela sua linguagem agressiva e sua abordagem truculenta dos fatos narrados.

A representação da marginalidade e o repúdio dos poderes em relação a um panorama caótico já estavam sendo apresentados por meio das manifestações artísticas pós-1964. Assim, a evolução dessa temática de desvalidos espelhados na arte literária brasileira, que agora eram vistos como seres humanos esperançosos, seguiu uma linha que propunha a surgimento desse grupo de personagens como parte integrante da sociedade.

Nessa linha de representação popular e exploração cênica de situações adversas, há exemplos influentes que surgiram após meados dos anos de 1950. Cabe recordar algumas das peças teatrais que causaram um certo incômodo nas platéias brasileiras depois de suas primeiras encenações e trilharam um novo caminho artístico.

Em o *Auto da Compadecida* (1957), Ariano Suassuna apresenta um malandro diverso do "tradicional", que, na sua essência, pode ser relacionado a Leonardo Pataca, de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Na peça *O auto da compadecida*, João Grilo usa a sabedoria popular e a sua fé para sobreviver, "malandramente", em um ambiente que o excluía e o humilhava. Ao passo que seus patrões o diminuíam e a Igreja e as autoridades se mostravam como parte ativa da contravenção social, o malandro seguia normalmente com suas peripécias por meio de pequenas calúnias, inclusive diante da sua própria morte.

Gianfrancesco Guarnieri, em 1958, distancia-se dessa "malandragem" e se aproxima da "marginalidade" ao colocar os operários subalternos abusando da individualidade e lutando por uma justiça tanto salarial, quanto moral. Contudo, acabam excluídos pela desunião dos grevistas e pela força do poder financeiro, em sua primeira peça teatral, *Eles não usam black-tie*. Mesmo o próprio TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), ao introduzir o povo como personagem principal em algumas peças teatrais, tinha como intuito levar os problemas sociais reais para o palco e refletir sobre as adversidades cotidianas de um país em transformação. Esse início histórico e temático aqui citado, mais dramaturgos como Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes e Augusto Boal influenciaram os escritos de Plínio Marcos, pois todos ressaltaram o ideário nacionalista a respeito das misérias, embasando-se na ruptura dramática iniciada por Nelson Rodrigues.

Na medida em que o enredo pliniano representa os excluídos e o ambiente de exploração que os cercam, o discurso apresenta uma utopia de superação das adversidades e a crença de suas personagens (e, naturalmente, do próprio escritor) em um futuro melhor e mais justo. Entretanto, a influência direta daqueles que mantêm o poder comprova a ilusão acerca de possíveis transformações, colocando-as no campo da ilusão, do sonho.

Essa esperança, contida nos textos, é que faz o escritor marginal se desviar do caminho que visa a um simulacro para lançar ao público um retrato fiel de uma situação rotineira que era desagradável, mas, não obstante, desprezível. Esse paradoxo faz a obra manter dois planos narrativos que se complementam: um que escancara para o público leitor a miséria, a exploração e a exclusão suburbana; e outro, que apresenta, no discurso, o amor e a fé de personagens que, aparentemente, são desprovidas de qualquer valor afetivo, mas trazem dentro de si uma esperança inabalável e uma eterna crença em melhoras futuras. A forma como o escritor criou essas linhas narrativas no romance de 1976 o coloca em diálogo com as manifestações artísticas denominadas romances-reportagem, ao mesmo tempo em que o liberta desse conjunto literário homogêneo, surgido na década de 1970, que se apoiava no contexto extraliterário como veracidade indiscutível na criação ficcional do enredo.

O discurso das personagens plinianas as mostra como pessoas coagidas, que necessitam abusar do ilícito para se manterem vivas em um ambiente sem leis. Todavia, nunca perdem a esperança na superação, e isso as mantêm na luta contra essa força poderosa que as empurra para o esquecimento social e moral. Essa possível duplicidade narrativa entre o mundo caótico dos excluídos ficcionais e a eterna expectativa de melhora presente nos discursos faz a obra de Plínio Marcos manter uma certa unidade temática. Tal unidade é a síntese desse paradoxo entre a desordem do subúrbio e a esperança das personagens exploradas: representações de um mundo preconceituoso e desigual, mas que não abandonam uma expectativa futura positiva.

A relação jornal, realismo e alegoria, ensaiada por Davi Arrigucci Jr. em 1979, e a ideologia estética recorrente do naturalismo nos romances-reportagem de 1970, presente em *Tal Brasil, qual romance*? (1984), de Flora Süssekind, servirão como base para iniciar as próximas discussões e apresentar a relação existente entre *Uma reportagem maldita* e grande parte do restante da obra pliniana.

A idéia inicial é usar essas definições de Davi Arrigucci Jr. sobre o romance brasileiro moderno (neonaturalismo) e as idéias de Flora Süssekind, além de outros críticos, para se fazer uma análise comparada do romance, apresentá-lo como referência em uma ampla obra e em uma corrente unificada de pensamentos que floresceram no final da década de 1950 e alcançaram o auge na década de 1970.

Os textos de jornais de Plínio Marcos, aqui usados como referências, juntamente com grande parte dos contos e das peças produzidas entre 1958 e 1998, são crônicas do jornal *Última Hora*, de São Paulo, e do *Jornal da Orla*, de Santos. Eles funcionarão como ilustração de uma evolução que culminou no enredo do romance *Uma reportagem maldita*, que abrange questões amplas e consegue emancipar-se do conjunto formado pelos romances-reportagem.

É possível afirmar que o escritor de Santos conseguiu encontrar uma maturidade romanesca ao final dos anos de 1970, pois começou a chamar a atenção de seus leitores para questões pontuais paulistanas sobre problemas sociais nos anos de 1960, usou seus contos e crônicas como metáforas de questões marginais mais amplas no início dos anos de 1970 e terminou produzindo um romance que aborda situações vividas por indivíduos excluídos da sociedade tanto em Santos-SP, ambiente do enredo, como alhures.

Plínio Marcos tem sua primeira peça teatral escrita em 1958, seu último livro é de 1998 e sua última crônica de jornal é de 1999. Todo esse material, levantado, organizado e comentado em um trabalho desenvolvido como Iniciação Científica (anexos 1 e 2), ajudará nas análises e interpretações desenvolvidas nesta dissertação, em que se observa a relação que o romance de 1976 mantém com o restante da obra e com uma possível ideologia que se iniciou em finais de 1960 com os romances-reportagem. Contudo, não se pretende aqui classificar e expor cronologias que convergem para um conjunto de obras literárias que tinha como ponto central a relação entre crônicas de jornais e representação da realidade. Pretende-se sugerir que, a partir dessa relação, há uma obra literária que se emancipa desse conjunto e propõe, por meio de construções narrativas, uma representação da marginalidade mais emotiva e esperançosa.

O primeiro capítulo desta dissertação (**O repórter e o seu tempo mau**) apresenta um breve panorama da situação política, social e artística da década de 1960 e a relação que essas manifestações mantiveram com a obra de Plínio Marcos: ou seja, como a influência da ditadura militar, da censura na imprensa, das manifestações estudantis e do teatro de protesto impulsionou os seus textos para um amplo reconhecimento que colocou o escritor como possível contraventor de um sistema artístico literário que surgia sob forma de protesto e rebeldia. Nesse capítulo, também há uma contextualização resumida e uma inter-relação da obra de Plínio Marcos, que abrange desde suas primeiras peças teatrais até suas últimas crônicas no *Jornal da Orla,* de Santos-SP.

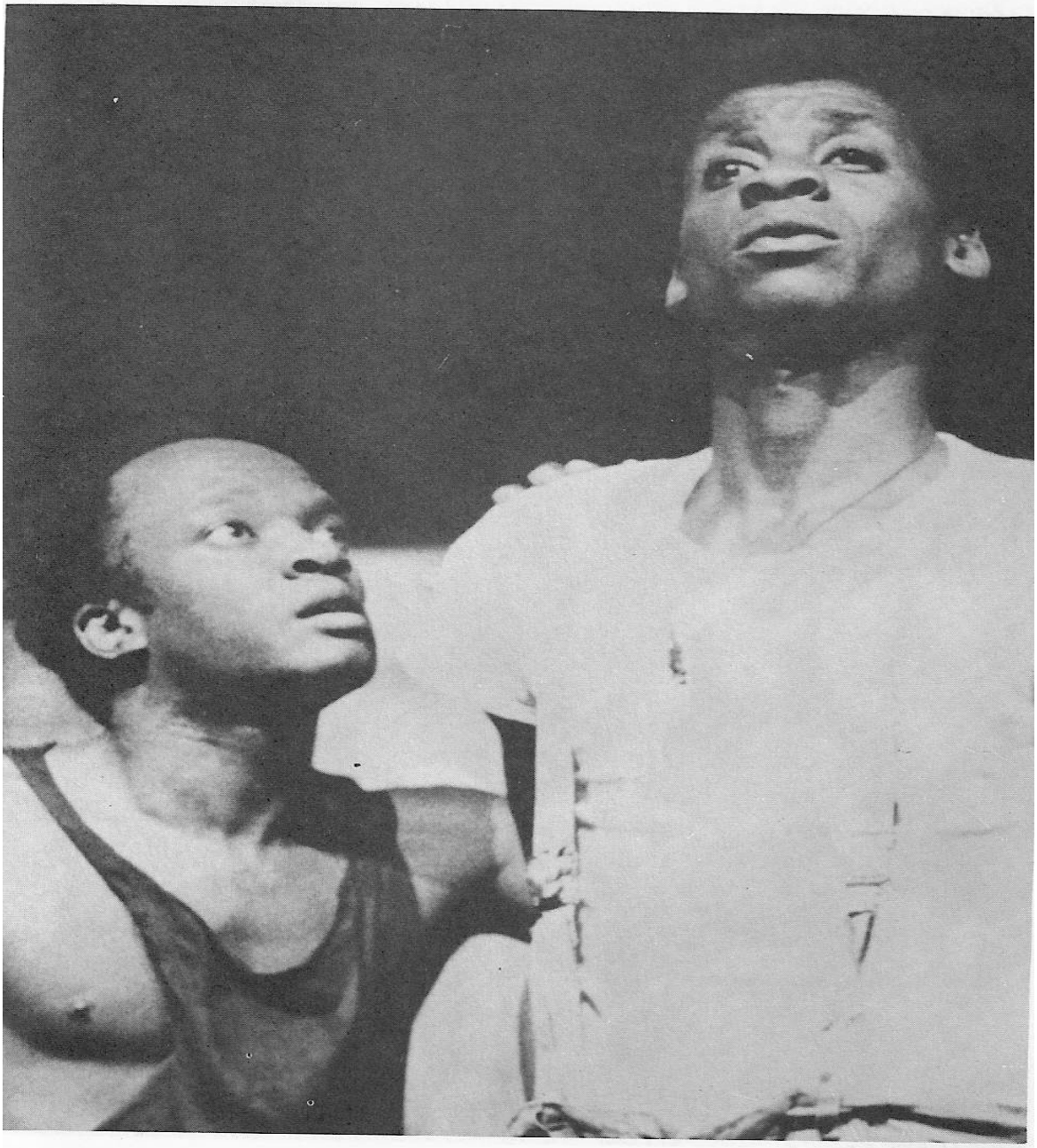
Sob a influência da censura, a imprensa, na década de 1970, começou a utilizar outras vias para desenvolver suas reportagens de denúncias: a literatura. Surgiu, então, uma vertente literária chamada de romance-reportagem, que deu mais ênfase à informação oriunda de investigações jornalísticas do que à própria narração ficcional. Assim, os romances de maior destaque nessa linha começaram a ser tratados como uma reportagem alegórica de fatos relacionados a criminalidade urbana. Enfim, se o primeiro capítulo abrange o panorama tumultuado das décadas de 1960 e 1970, o segundo capítulo (**A literatura marginal e o marginal na literatura**) teoriza o surgimento dessa vertente literária e demonstra como a marginalidade foi usada como tema fundamental na criação dos enredos.

O terceiro capítulo (**A evolução da marginalidade sob a ótica do jornalista**) analisa o romance *Uma reportagem maldita* (Querô) relacionando-o com o momento histórico brasileiro e com o conjunto de romances-reportagem. Contudo, como há de se perceber, o romance de Plínio Marcos não será colocado no mesmo patamar desses textos. A análise aqui proposta, ao abordar o marginalizado na literatura pliniana, interpretará, caracterizará e diferenciará *Querô* dos romances-reportagem por meio de componentes literários, estilísticos e semânticos. As personagens, o narrador, o ambiente descrito na narrativa, a influência do meio, a curta duração da trama e a própria forma de narrar: quem, quando e como, serão o diferencial na relação entre o romance de Plínio Marcos e os romances-reportagem. Essas caracterizações que diferenciam o texto aqui estudado levam em conta, também, o aspecto temporal do romance e, principalmente, a relação que ele mantém com boa parte da obra de Plínio Marcos.

A conclusão do texto retomará as prévias discussões demonstradas ao longo dos três capítulos e verificará os sentidos sociais defendidos pelo escritor e as imagens propostas pelo romance.

Quanto à bibliografia referente a essas análises, os textos primordiais serão os que esclarecem e teorizam o surgimento do neonaturalismo presente nos romances-reportagem da década de 1970. As críticas teatrais de Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado e Anatol Rosenfeld serão utilizadas nas resenhas feitas sobre as peças teatrais plinianas, a fortuna crítica do autor também será utilizada, assim como as obras de História do Brasil e os textos sobre teorias da literatura de Antônio Candido, Roberto Schwarz e Tzvetan Todorov. Os anexos, presentes na última parte, apresentam um levantamento, uma organização da obra e uma bibliografia comentada do escritor Plínio Marcos, todos desenvolvidos em um prévio trabalho de Iniciação Científica. Por fim, convém ressaltar que a escolha do tema da eterna busca pela superação das adversidades não se deu de forma arbitrária. A leitura da obra e da fortuna crítica já pressupunha tal indicação. Assim, o que deveria ser feito era uma organização e uma reflexão sobre a evolução desse caminho literário que pressupõe a superação diante de situações adversas como um dos temas centrais desenvolvidos por Plínio Marcos.

O romance *Uma reportagem maldita* (Querô) foi publicado em 1976 e teve 10 edições. Recebeu o prêmio de melhor romance do ano da Associação dos Críticos de Arte de São Paulo. Virou argumento cinematográfico do longa metragem *Barra Pesada*, em 1979, peça teatral em 1978 e 1992 e filme de Carlos Cortez, em 2006.



Dois Perdidos numa Noite Suja:
Rio de Janeiro, 1986

CAPÍTULO 1 – O REPÓRTER NO SEU TEMPO MAU

CAPÍTULO 1. O REPÓRTER E O SEU TEMPO MAU

1.1. MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS ENGAJADAS QUE BEIRAVAM AS GUERRILHAS

1964 - Ao passo que os estudantes e intelectuais brasileiros ainda respiravam o pouco ar desenvolvimentista e revolucionário que os meados dos anos cinqüenta exalavam, os militares preparavam, novamente, como acontecera em 3 de novembro de 1930, com Getúlio Vargas, a ruptura com a democracia. Se as negociações salariais dos operários, o patriótico combate ao imperialismo estrangeiro e uma cultura nacional popular democrática, defendida vigorosamente pela UNE (União Nacional dos Estudantes) e pelo CPC (Centro Popular de Cultura), parecessem propor resultado, a ordem, a política e a moral, defendidas pelo General Humberto de Alencar Castello Branco, eram as que, de fato, demonstravam o rumo que o país seguiria nos anos seguintes.

As posições favoráveis às reformas estruturais brasileiras dos estudantes, uma possível força do PCB (Partido Comunista Brasileiro), a invasão de um grande capital estrangeiro e o entrave político nas renegociações da dívida externa brasileira fizeram o então Presidente da República Federativa do Brasil, João Goulart, sentir-se incapaz de administrar um Estado em transformação. Assim, em 15 de abril de 1964, o general Castello Branco assume a presidência da República.

O PCB e os estudantes, que antes mantinham uma certa proximidade com o governo de João Goulart e visavam a uma possível “revolução” democrática brasileira calcada nos moldes do *VI Congresso Mundial de Moscou* (1928), agora, com Castello Branco, serão vistos, primeiramente, na clandestinidade e, nos anos seguintes, na total ilegalidade.

Os três primeiros anos de administração do general Castello Branco no comando do Brasil (1964-1967) serviram para preparar a continuidade da gestão administrativa a ser praticada pelos militares. Contudo, essa administração, de caráter totalitário, também se verá às voltas com um grande campo intelectual que desenvolverá um fortíssimo foco de resistência, tanto no campo político quanto no âmbito cultural.

Essa “nova ordem social brasileira” apresentava, nos primeiros anos da ditadura, uma fictícia aliança entre a população e os intelectuais esquerdistas, que divergiam do projeto

administrativo defendido por grupos de direita mais radicais. No entanto, uma ilusória estabilidade econômica e promessas de eleições diretas em 1968 fizeram a família brasileira esquecer a cultura de protesto proposta pelos estudantes e esperar uma mudança natural da situação que, como é sabido, demoraria mais de vinte anos para acontecer.

O ponto de partida da implantação concreta do regime militar brasileiro em 1968 foi o desfecho de um confronto político entre dois partidos de extrema direita: o primeiro preferia uma solução longa, por meio de ações militares isoladas, que possibilitassem uma tranqüila transição da gestão administrativa; o outro grupo, radical, já manipulava uma intervenção imediata, o poder Executivo seria inserido em um regime totalitário e os radicais poderiam, então, permanecer no poder.

A polarização entre esquerda e direita, capitalismo e comunismo, estudantes e governantes, nos primeiros meses de 1968, não foi um fenômeno unicamente brasileiro ou existente somente na América Latina. Esse confronto de cunho ideológico também criou um caos urbano em diversas partes do mundo e fez os jovens caminharem para o confronto direto contra os seus opressores.

As idéias socialistas, os escritos filosóficos originários dos três “Ms” (Marcuse, Mao e Marx) e uma visão revolucionária comunista propuseram uma rebeldia mundial que se organizava, munida de expectativas transformantes, em táticas de guerrilhas.

Em maio de 1968, a juventude estudantil francesa criava barricadas nas ruas e se revoltava contra um governo instável e uma posição conservadora da administração federal; no Leste europeu, os jovens da *Primavera de Praga* contestavam seu governo totalitário e enfrentavam os tanques de guerra em pleno centro comercial da antiga capital da Tchecoslováquia. Na América do Norte, a população, embalada pelas canções de Bob Dylan, pela poesia de Allen Ginsberg, pela guitarra de Jimi Hendrix e pela ideologia *Hippie* que, entre outras coisas, defendia o fim da guerra no Vietnã, começava a impor seus valores libertários e a ocupar os espaços urbanos que imaginavam lhes pertencer.

A revolução na América do Norte, entretanto, seguiu os passos da ideologia revolucionária londrina, onde, diferentemente do restante da Europa, a atitude beligerante de guerrilhas abriu espaço para uma atitude psicodélica, que pretendia expandir as sensibilidades humanas e defender uma harmonia mundial. O *Anarquismo Punk*, o amor livre e a ascensão dos *Yuppies* foram o início da decadência dessas manifestações de liberdade. Enfim, os últimos anos de 1960 se mostravam revolucionários e transformadores, ora por meio da revolução armada, que

reivindicava a liberdade civil, ora por meio de uma posição libertária, que desejava a liberdade do discurso, da ideologia política e das atitudes individuais.

No Brasil, o liberalismo defendido pelos intelectuais, militantes e estudantes era o que reivindicava a liberdade de expressão como algo mais importante que a imposição moral e política do poder militar. Mas, essa luta não abandonou por completo as intenções revolucionárias que passavam pela revolução artística, pelo discurso livre e pelas atitudes que beiravam as guerrilhas urbanas.

O começo do confronto direto brasileiro entre civis e militares foi a *Passeata dos Cem Mil*, em 26 de junho, que pedia justiça para o jovem Edson Luís Couto, morto pela Polícia Militar, em uma manifestação estudantil no Rio de Janeiro. A passeata pedia também, sobretudo, democracia e liberdade, que não chegaram. O que aconteceu foi exatamente o oposto. Em 12 de outubro de 1968, a liderança estudantil do país, reunida clandestinamente no *30º Congresso da UNE*, em Ibiúna-SP, foi presa e, dois meses depois, o país seria tomado de assalto. Qualquer rumor de manifestação ou protesto estudantil era combatido violentamente pelos líderes governistas.

Com o Ato Institucional número 5, homologado em uma sexta-feira, dia 13 de dezembro de 1968 (que vigoraria por dez anos), o Presidente Costa e Silva fecha o Congresso Nacional, cassa os mandatos de seus adversários em potencial, censura a imprensa e usa a tortura, a prisão e o exílio como formas legais de punição. Iniciava-se, de fato, a segunda ditadura brasileira.

A ação do Executivo brasileiro, agora nas mãos de Costa e Silva (que assumiu a Presidência em março de 1967), enfatizará a criminalização da atividade política exercida pelos intelectuais e estudantes universitários. O Brasil passa, rapidamente, da euforia intelectual democrática ao planejamento de guerrilha revolucionária.

A Universidade, os intelectuais e os artistas comprometidos com os ares de mudanças, previamente defendidos nos anos anteriores, tornam-se alvos de um Estado totalitário que, arbitrariamente, marginaliza docentes e estudantes, transformando-os em inimigos perigosos de uma revolução que aos poucos foi sufocada pela ação violenta dos órgãos que representavam o poder nacional.

No campo artístico-cultural, os anos cinqüenta e sessenta apresentaram também uma grande radicalização em seus processos de criação. Em 1957, com o fechamento da *Companhia de Cinema Vera Cruz*, os cineastas direcionam suas narrativas para uma técnica de filmagem independente, descontínua e onírica. Influência de uma Europa em transição, que fazia do

vanguardismo experimental uma nova forma de manifestação artística, e da livre criação, uma forma de revolução. Impulsionado por essa nova técnica narrativa, o cinema brasileiro vai inspirar-se no Francês Jean-Luc Godard e nos Italianos Michelangelo Antonioni e Frederico Fellini. Glauber Rocha e Nelson Pereira filmam *Barravento* (1961) apoiados na técnica fragmentária, que estava vinculada à ideologia de traduzir a realidade histórica de um país e apresentar uma liberação de costumes e moral.

A representação da fome latino-americana e de uma violência que não estava totalmente incorporada ao ódio pelos que mantinham o poder vão ser responsáveis pela nova trilha aberta pelos cineastas brasileiros.

O cinema brasileiro vai também expor, espelhando-se no momento tumultuado da nação, as ideologias revolucionárias de seus autores, que acreditavam na transformação social por meio da ação de suas narrativas. Essa manifestação artística ficou conhecida, primeiramente, como *Cinema Brasileiro de Autor*, e Glauber Rocha, tematizando uma parte de sua obra, criaria a estética da fome, como uma forma artística de rebeldia que beirava a revolução cinematográfica e, concomitantemente, política.

> Glauber Rocha formularia a sua estética da fome, na qual reivindicaria a feiúra e miséria do terceiro Mundo para lançá-las à cara dos cinéfilos europeus, como parte do mundo deles, ou melhor, como um momento significativo do mundo contemporâneo, e não mais como um exotismo próprio a regiões distantes ou a sociedades atrasadas. (HOLLANDA, 1999, p. 39)

A realização de narrativas descolonizadas, que tinham, tematicamente, a relação com o subdesenvolvimento nacional, e a possível ação nos espectadores como pressuposto para a transformação de um Estado seriam os pontos de partida para o *Cinema Novo Nacional*.

O III Festival de Música Popular Brasileira (1967), organizado pela Rede Record de Televisão, também teve um papel significativo no campo artístico ao afirmar a MPB e a Tropicália como formas de rebeldia que se relacionavam diretamente com a questão social brasileira. As músicas *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, e *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, apresentavam-se como uma inovação artística ligada ao cotidiano das classes mais populares. O *Tropicalismo* também fazia referência direta à situação política e procurava, metaforicamente, desempenhar um alerta ao comportamento inerte da população diante das mudanças sociais impostas pelo regime militar.

A música brasileira desenvolveu um papel de conscientização nos finais da década de 1960 ao abordar realidades sociais e políticas que avançavam as fronteiras nacionais, assim como as gerações do *Cinema Novo*, que com uma estética inovadora, demonstravam a capacidade de ver a complexidade maior das coisas no mundo por meio de pequenos retratos da situação brasileira.

A influência da *Contracultura* norte americana, da cultura *Pop*, disseminada amplamente, da rebeldia *Punk* londrina e da ideologia de intervenção artística fizeram a musicalidade brasileira assumir um caráter provocativo no campo social e renovador no campo estilístico.

Surge, nesse momento, no Brasil, um vasto grupo de esquerda lítero-musical que começa a romper regras e a discutir a moral defendida por aqueles que regiam o poder. Toda essa crise de identidade artística, surgida, em parte, pela atuação militar no Brasil, teve como marco inicial o espetáculo musical *Opinião* (1964), com Nara Leão (depois com Maria Bethânia), escrito por Oduvaldo Vianna, Armando Costa, Paulo Pontes e dirigido por Augusto Boal.

Ainda nessa linha, que relaciona artistas e atitudes de protesto, houve também diversos outros espetáculos e manifestações, como, por exemplo, somente para manter o vínculo entre arte e política: a Esquerda Festiva da República de Ipanema, os ciclos de debate do Teatro Casa Grande, o anarquismo sexual e verbal de Leila Diniz, os *révellion*s promovidos por Albino Pinheiro e Heloísa Buarque de Hollanda, em Copacabana, o I FIC (Festival Internacional da Canção) da Rede Globo de Televisão e o ideal lacerdista defendido pelos jornalistas, cronistas e romancistas da época.

Isoladamente, esses eventos poderiam significar liberdade cultural e libertinagem artística sob uma ótica conservadora dentro do contexto conturbado de um país em transição, mas eles são, deveras, o início de uma mudança artística, cultural, política e ideológica que, gradativamente, iria compor o foco de resistência aos valores e leis impostos pelos governos militares de Costa e Silva (67-69) e Emílio Médici (69-74).

Já a dramaturgia brasileira teve seu primeiro grande caráter de transformação da consciência política no povo brasileiro em dezembro de 1961, com a criação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o CPC. O grupo foi composto, em sua maioria, por intelectuais, estudantes e artistas dissidentes do grupo do Teatro Arena. Eles acreditavam que a arte, em todas as suas formas, seria capaz de conscientizar o povo. Mesmo que o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) tenha tentado isso dez anos antes, a conscientização de intervenção na ideologia da massa só foi verdadeiramente assimilada pelo público nos três anos que o CPC se manteve ativo.

Como a maioria dos artistas do CPC era filiada ao PCB, o final do Centro Popular de Cultura não destruiu o projeto de conscientização social do grupo que, de forma artística e política, defendia uma transformação imediata da administração do Estado e uma cultura que se emancipasse dos valores importados.

Em 1967, José Celso Martinez rompeu com a linguagem do teatro tradicional brasileiro ao fazer uma inovadora montagem da peça *O Rei Da Vela*, de Oswald de Andrade. Embora a montagem tenha se distanciado da então fixação na mensagem artística, ligada diretamente ao confronto com o Estado, a produção inventava uma nova provocação, possibilitava uma invenção da encenação rápida e buscava renovar a existência da arte por meio de diálogos ofensivos e personagens acanalhadas, que representavam uma postura autoritária.

José Celso Martinez defendia a exploração artística por meio de situações que representavam o estado do público e do governo naquele momento conturbado, mas sem seguir os caminhos diretos do protesto, que dominavam a cena cultural dos finais da década de 1960. Chegou a afirmar que a sua montagem tinha táticas de guerrilhas e que a sua arte era suja porque não se enquadrava nem nos moldes tradicionais de encenações dramáticas e muito menos naqueles moldes totalitários que os órgãos de censura impunham aos diretores teatrais.

As tais táticas de guerrilha na montagem de José Celso Martinez não eram aleatórias ou isoladas; eram uma reflexão sobre a situação em que o Brasil se encontrava, também era um possível amadurecimento das encenações feitas anteriormente. A montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1956, feita pelo diretor Jorge Andrade, a encenação feita no Teatro de Arena em 1958 de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e a intervenção militar feita aos atores da peça *Roda-Viva*, de Chico Buarque de Holanda, montada pelo Grupo Oficina no Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, possibilitaram uma nova relação entre arte, rebeldia, política e ideologia, além de propor uma inovação artística que explorava em cena o conflito entre opressores e oprimidos.

Nesse período, as manifestações artísticas começavam a se mostrar como formas de rebeldia e experimentação que se opunham diretamente com a censura e com a política totalitária exercida pelos militares.

Se a ideologia existia por meio dos sujeitos e para os sujeitos, o discurso artístico de intervenção política dessa época demonstrava a vontade de se fazer arte engajada para um público que ainda estava empenhado em defender as idéias libertárias do pós-64 e tentar reverter a situação que o país atravessava. Esses artistas eram os “sujeitos da arte dialogando com a

ideologia social brasileira", segundo Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves. (1982, p. 20).

Nesse momento de explosão cultural, experimentação artística e repressão política, surge um jovem escritor santista, chamado Plínio Marcos de Barros: "Eu sou o repórter desse tempo mau"; "Eu sou o repórter desse povo sofrido que só berra geral sem nunca influir no resultado". (MARCOS, 1974, p. 13). Foi assim que o escritor se nomeou durante as décadas de 1960 e 1970, quando ele, no auge da repressão, começou a escrever as obras que o consagraram.

Enquanto alguns artistas visavam, com sua arte, extrapolar a moral conservadora dos militares, modernizar, transformar a cultura brasileira e anarquizar o sistema político vigente, o escritor, um pouco à margem das vanguardas artísticas, se debruçou sobre o cotidiano da contravenção e explorou, em seus escritos, a exclusão, a miséria e a infelicidade dos párias brasileiros. Relacionando-se com a situação social brasileira, os escritos de Plínio Marcos surgem como uma significativa pintura da indignação sobre as mazelas cotidianas.

Por meio de uma obra inovadora em sua linguagem e temas e de uma atitude política despida de qualquer eufemismo, o escritor aparece, também, como um possível artista dessa revolução, apresentando-se, literariamente, como cidadão oprimido em meio a um país desarmônico. Ao criar relacionamentos humanos isolados por meio de textos literários, o autor apresenta relações coletivas ligadas ao momento histórico brasileiro.

Plínio Marcos, com textos de linguagem agressiva, direta e ousada, retratava o problema social da desigualdade e da exploração humana, mostrando o povo excluído como protagonista e os responsáveis pela manutenção da ordem urbana como antagonistas. As personagens plinianas constatavam as adversidades para, em seguida, contestá-las por meio de discursos enfurecidos.

A obra pliniana sugere uma representação literária que aborda, liricamente, aquilo que o país tem de mais injusto na manutenção das leis e aquilo que o povo excluído tem de mais justo e virtuoso em suas emoções e valores, ante as adversidades.

Essa intervenção no processo social, por meio da atividade intelectual, foi uma das manifestações principais da geração artística de 1960-70, que se empenhava em, entre outras coisas, transformar a vida nacional, ou ao menos, refletir sobre ela.

Sobre essa relação de ideários intelectuais artísticos, guerrilhas e possíveis representações da realidade surgidos na década de 70, o jornalista Paulo Francis, certa vez afirmou no jornal *Folha de S. Paulo* (17 de julho) que, devido a América Latina estar passando por mudanças na manutenção de sua ordem social, a miséria e a exclusão fortificavam os grupos extremistas que objetivavam alastrar o terror para que as autoridades se sentissem incomodadas e percebessem a

disparidade da situação social e econômica. Assim, como que por meio de um efeito colateral do capitalismo, surgiriam as *Falanges*, os *Senderos Luminosos*, *Los Tupamaros* e muitos outros grupos guerrilheiros. Mas também surgiria a representação artística da miséria e da contravenção. É nesse meio de ilegalidade que Plínio Marcos vai buscar exemplos para construir suas personagens que habitam os ambientes suburbanos corruptos. O escritor afirmava que a construção de suas personagens era feita depois que ele observava os malandros, os pivetes, as prostitutas, os marginais e toda a horda que freqüentava o porto do cais da cidade de Santos, sua área de pesquisa e inspiração, como ele próprio certa vez afirmou em sua coluna diária do *Jornal da Orla*.

Captar a totalidade do modo de ser de uma pessoa real no texto literário, mesmo após uma pesquisa de campo é, "em sentido absoluto, impossível", como Antonio Candido mostra em *A personagem do romance* (1963), pois o escritor estaria abrindo mão de sua criação ficcional. Mas as personagens plinianas parecem saltar das manchetes de jornal e dos guetos suburbanos para gritarem ao mundo suas decepções para com o mesmo. As atitudes de guerrilhas e ilegalidades por parte do protagonista do romance *Uma reportagem maldita* têm como fim somente a sobrevivência em meio à adversidade de um ambiente que parece estar constantemente em guerra.

Essa forma de criação é o eixo central que percorre o conjunto romance-reportagem, que, embasando-se em uma situação real do cotidiano, cria um enredo literário. No romance pliniano de 1976, as atitudes que beiram a guerrilha são reflexos de uma marginalidade que parece ser imposta pela exploração de um autoritarismo.

Acerca dessa vertente, baseada na realidade nacional suburbana, o próprio escritor explica uma de suas formas de criação que, indiretamente, assemelha-se aos romances-reportagem:

> Pra evitar esculacho, criei a Barra do Catimbó, onde passei a fazer acontecer todos os salseiros. E aos poucos, me apaixonei pela Barra do Catimbó. Fui criando personagens que, de início, eram baseados nos tipos que conheci na minha cidade querida, mas que, aos poucos, foram crescendo, ganhando características próprias e, acreditem ou não, se formavam quase sozinhos, indiferentes à minha influência. (MARCOS, 1972, p.9)

A criação dos principais romances e de algumas das peças mais conhecidas do escritor santista se deu por influência das observações reais e dos enredos criados nas crônicas diárias de jornal, que foi um caminho iniciado aos domingos, no periódico *Última Hora* de São Paulo, a convite do jornalista João Apolinário, o então editor do jornal.

> Graças a esse período (1968), em que teve de escrever uma nova história todos os dias, Plínio Marcos criou um de seus livros mais consagrados, Barra do Catimbó (e mais futuramente, Novas Histórias da Barra do Catimbó), bairro fictício localizado nas quebradas do mundaréu, bem lá onde o vento encosta o lixo e as pragas botam ovos. (CONTREIRAS, 2002, p.20)

Usufruindo das histórias criadas para as suas crônicas diárias de jornal, do cotidiano suburbano que presenciava e da ascensão da ditadura militar, Plínio Marcos consegue não restringir seus textos apenas ao espelho de uma realidade ou a um simulacro que impõe verdades acerca da desigualdade social. Ao aderir aos pensamentos que permeavam toda a manifestação artística dos finais dos anos de 1960, começa a retirar do rotineiro o que era pertinente e a construir personagens excluídas que demonstravam emoções e rebeldias que toda uma nação parecia sentir, sem deixar de apresentar a esperança de superação das adversidades e possíveis perspectivas de melhoras em indivíduos fictícios que, aparentemente, negavam ter qualquer valor afetivo, mas, traziam consigo, uma carga dramática demasiadamente humana.

Se as manifestações artísticas brasileiras nas décadas de sessenta e setenta buscavam uma atitude de vanguarda e experimentalismo, principalmente nas montagens teatrais dos grupos Arena e Opinião e nos romances que se baseavam na realidade cotidiana como pré-texto para seus enredos, a obra de Plínio Marcos também não escapa a essa tendência. O escritor trouxe aos palcos espetáculos de linguagem nova e discussões políticas, sociais e revolucionárias a cada ato encenado. O romance escrito em 1976 também faz uso das idéias e dos novos estilos que ascendiam nesse momento.

1.2. A TRAJETÓRIA DO PALHAÇO FRAJOLA

O escritor Plínio Marcos de Barros nasceu na cidade de Santos-SP, no dia 29 de setembro de 1935, e faleceu em São Paulo, no dia 19 de novembro de 1999 por falência múltipla dos órgãos. Casou-se duas vezes (com Walderez de Barros e com Vera Lúcia Artaxo Netto) e teve três filhos: Leo Lama, Kiko Barros e Ana de Barros. Ficou nacionalmente conhecido em 1968, quando escreveu a peça teatral *A Navalha na carne*. Entretanto, suas peças *Barrela* (1958) e *Dois perdidos numa noite suja* (1966) já o faziam notório no âmbito artístico paulista, mesmo tendo sido censuradas no dia da encenação e assim permanecerem por décadas.

O escritor também teve uma passagem pela televisão brasileira como ator e como comentarista político. Como ator, ficou mais conhecido por sua participação na telenovela *Beto Rockfeller* (era o mecânico Vitório, amigo do protagonista Beto, o ator Luís Gustavo); como

comentarista, por seus discursos indignados contra as injustiças praticadas pelos governantes, em um programa da TV Gazeta de São Paulo.

A atuação artística de Plínio Marcos inicia-se quando ele, com 15 anos, foi trabalhar no circo. Era o palhaço Frajola do Circo Pavilhão Liberdade. O apelido lhe foi dado quando caiu do telhado tentando roubar passarinhos. Nessa época, já ensaiava sua arte por meio de rascunhos dramáticos. Tentou ser atacante do time de futebol da Portuguesa Santista e do Jabaquara Futebol Clube, foi estivador, vendedor ambulante e trabalhou no cais do porto como carregador. Mas foi somente com 21 anos que encontrou seu verdadeiro caminho: a literatura.

No final do ano de 1956, Patrícia Galvão, atriz e musa da Semana de Arte Moderna de 1922, precisava de um ator para encenar *Pluft, o fantasminha* (1955), de Maria Clara Machado, no Festival de Teatro Amador de Pascoal Carlos Magno, e por indicações de amigos foi procurar o palhaço Frajola. Ao se encontrar com Plínio Marcos, teve conhecimento dos argumentos da peça *Barrela*. A moça elogiou o texto e comparou o palhaço a Nelson Rodrigues. Iniciava-se, assim, uma carreira que duraria mais de quarenta anos.

Barrela (1958), sua primeira peça teatral, que narrava a história de um jovem presidiário primário violentado pelos detentos, venceria o festival de teatro amador de estudantes de Pascoal Carlos Magno[1] naquele ano. Os argumentos principais de *Barrela* (inspirados em uma manchete jornalística): descaso das autoridades, exploração e violência, serão reutilizados ao longo da obra pliniana, inclusive em *Uma reportagem maldita.*

Algum tempo depois, Plínio Marcos tentou montar a peça profissionalmente, mas a censura o proibiu. Desse período em diante teve suas peças censuradas constantemente. No entanto, uma das primeiras críticas acerca da primeira apresentação de *Barrela* já era favorável à encenação.

> Em Barrela, Plínio expõe cruamente o relacionamento dos homens que vivem nas prisões. A peça, que a censura considera pornográfica, teve o parecer favorável do dr. Carlos Leal, chefe do Serviço Psiquiátrico da Penitenciaria Lemos de Brito, do Rio de Janeiro, que a considerou moralista e útil para o estudo do comportamento de grupos. (VAN JAFA, 1968, p.12)

Leitor de Carlos Castañeda, Dostoievski e Jorge Amado, Plínio também foi admirador de Gianfrancesco Guarnieri e, sobretudo, de Nelson Rodrigues. Acabou utilizando características de todos. Usou um pouco da política de Dostoievski na defesa de seu povo, da imaginação de Castañeda em seus textos mais líricos e um pouco do regionalismo de Jorge Amado. Abusou dos temas que desagradavam o público, assim como Nelson Rodrigues, e levantou a questão da

[1] Pascoal Carlos Magno foi o fundador do Teatro do Estudante do Brasil – 1938.

diferença de classes e do abuso de poder na vida dos brasileiros, como fizera Gianfrancesco Guarnieri. Porém, a característica predominante em suas peças foi a infelicidade de suas personagens excluídas.

Se Leon Tolstoi afirmou que "todas as famílias felizes se parecem entre si, e as infelizes são infelizes cada uma a sua maneira", no romance *Ana Karenina* (S/D), Plínio exemplificou tais infelicidades e demonstrou muitas maneiras de representar um excluído. Em cada texto exibiu um retrato diferente dos brasileiros que são esquecidos.

Plínio Marcos teve mais de quarenta anos de carreira literária, escreveu textos dramáticos, contos, crônicas, romances, novelas, poesias e argumentos cinematográficos. Foi chamado de escritor maldito e marginal porque sempre retratou em seus escritos o cotidiano urbano de classes sociais banidas, mas sempre deixou transparecer a sua crença na bondade e na esperança daqueles que eram vistos como marginais. O escritor santista foi, segundo seu amigo e Secretário da Cultura da cidade de Santos-SP, Dr. Carlos Pinto, um "homem da cultura popular brasileira".

> O samba de São Paulo começou a evoluir no Bar Redondo, com Plínio Marcos e Geraldo Filme. Ali começou a se estruturar o samba de São Paulo. Plínio não tem importância apenas como autor de teatro. Ele é mais completo. Sua importância é como homem da cultura popular brasileira. (PINTO, 1999, p. 13)

Em meados da década de 1970, Plínio Marcos retornou ao jornal *Última Hora* com uma coluna diária chamada *Jornal do Plínio Marcos*, que, ao contrário das vezes anteriores (1968-69), quando continha, sobretudo, contos, seria usada como um meio de denúncia política e social sobre a situação de São Paulo e do Brasil. Foi o jornal *Última Hora* que manteve Plínio Marcos ativo nos meados da década de 1970, depois que teve todas suas peças censuradas. Nesse período (73–76), o escritor permaneceu à margem da produção literária, mas dentro, socialmente, da mídia nacional.

Plínio Marcos retornou, em 1976, com os musicais *Chico Viola:* o rei da voz – sobre Francisco Alves (1976), *O Poeta da Vila e seus Amores* – pequena peça sobre Noel Rosa (1976) e com o romance *Uma reportagem maldita* (Querô) (1976).

O espaço no jornal também proporcionou ao leitor, e ao próprio Plínio Marcos, uma série de entrevistas com personalidades da literatura e do teatro que se iniciou de uma forma cômica e contribuíram, diretamente, para a construção da carreira do escritor.

> Terça-feira de manhã, vim ao jornal entregar minha coluna e, em vez de cair logo fora, parei ali na mesa no Zé Maria (nosso editor de esportes) e comecei a discutir futebol. A redação estava agitada.
>
> O Rochinha, chefe de reportagem, se inquietava com a demora da Joana Fomm, que deveria entrevistar o poeta João Cabral de Melo Neto, às dez horas. Já eram nove e ela não dava o ar de sua graça. Sofria o moço Rochinha.
>
> Pombas! Ia ser um perereco nossa repórter deixar o senhor diplomata-poeta plantado. Seria abusar. Não dava, né? Então, um carro foi à casa da Joaninha.
>
> A gripe Zagalo pegou a moça. Ela estava pronta pra ir ao sacrifício. Aliais, queria.
>
> Ela é tarada pela poesia do João Cabral de Melo Neto. Mas o Rochinha, outro vidrado em João Cabral de Melo Neto, achou que seria xaveco expor tão grande poeta aos riscos de um contágio da gripe Zagalo.
>
> Deu dispensa pra Joana. E se lascou.
>
> Os outros repórteres já haviam saído atrás de notícias. Aí, chegou o Samuel Wainer. O Rochinha se abriu. O chefe deu uma espiada na redação. Me viu. Tem gente que não pode me ver. O Samuel é um. Me viu e nem vacilou.
>
> - Vai o Plínio. Eu esperneei.
>
> - Sem essa, Samuel. Meu negócio é futebol!
>
> Não adiantou. O Samuel é daqueles teimosos que não se rendem.
>
> - Vai lá. O João Cabral é uma figura maravilhosa. É o único poeta jovem do Brasil. Ele vai falar coisas importantes. Vai que você vai gostar. E lá fui eu. (MARCOS, 1974)

Entre os entrevistados, há figuras que influenciaram diretamente na atuação artística de Plínio, como, por exemplo: Procópio Ferreira, Tom Jobim, Ziembinsky, Domingos de Oliveira, Herivelto Martins, Tanáh Correia e outros ligados à arte.

Essas entrevistas no jornal, os enredos criados diariamente, a ideologia política do autor e o pensamento literário que se formava, gradualmente, no Brasil serviram para fornecer o material que preencheu os escritos de Plínio Marcos, como há de se perceber na breve descrição da obra pliniana que se segue.

O desemprego e as suas causas e fatores foram alguns dos temas mais explorados pelo escritor, direta ou indiretamente, e aparecem já no início de sua arte literária em *Quando as máquinas param* (São Paulo: Oblisco, 1967), versão definitiva de *Quando os navios atracam* (1963).

A peça teatral de quatro atos apresenta uma forte comunicação das personagens e uma autenticidade e rapidez na trama desenvolvida. A interpretação do fenômeno social de *Quando*

as máquinas param constata a dissolução moral de uma família desqualificada em diversos sentidos: tanto naqueles que capacitam o trabalhador para que o emprego seja mantido, como naqueles que perpassam o estado político nacional e a moral do matrimônio.

O enredo baseia-se no conflito de um casal: a esposa grávida tenta preservar o filho ainda no ventre, enquanto o marido Zé, desempregado, não vê perspectivas de melhora e nega qualquer concepção futura. O desfecho da peça demonstra a solução mais desumana possível: sob a ameaça ter seu casamento desfeito e uma criança esfomeada, Zé golpeia a esposa no ventre a fim de evitar o nascimento do filho.

Já nesse texto, como no romance *Uma reportagem maldita*, é possível perceber as duas características que aqui serão apontadas: de um lado o desespero de um homem que descrê no futuro e demonstra atitudes torpes, de outro, uma mulher sensível e esperançosa, que acredita em uma melhor perspectiva para a sua vida e para a de seu filho, mesmo em uma situação adversa.

Dois Perdidos numa Noite Suja (São Paulo: Global, 1978), escrita em 1966, foi a sua segunda peça mais conhecida depois de *Barrela* (1958), e o primeiro sucesso como escritor profissional. É o texto dramático mais traduzido de Plínio Marcos, com edições em Inglês, Francês, Alemão e Espanhol. Ficou muito tempo censurado, mas se manteve nos palcos na clandestinidade graças aos adeptos da dramaturgia pliniana. A primeira montagem, em 1966, teve Plínio Marcos e Luís Gustavo dividindo o palco do Teatro Coliseu de Santos. *Dois Perdidos Numa Noite Suja* é uma peça de dois atos que tem duas personagens: Paco e Tonho. Ambos são carregadores de caixas em um mercado e dividem o mesmo quarto em um cortiço. Os dois protagonistas parecem iguais, mas têm expectativas diferentes. Tonho busca forças para mudar de vida; Paco já está conformado com a situação – um ainda é escrupuloso e tem esperanças, o outro já é acanalhado. Como se ambos fossem personalidades de uma mesma pessoa, tanto que, no desfecho, há uma troca clara de atitudes e valores.

Inspirado em um conto do escritor italiano Alberto Moravia, *O Terror em Roma*, do livro *Contos Romanos* [1954] (São Paulo: Difel, 1985), o texto de Plínio afirma a linguagem violenta, que marcaria a sua literatura, ao descrever um submundo brasileiro que poucos queriam conhecer. A ação tinha como pano de fundo um universo de exploração, mentiras, homicídios e insanidade. A peça foi o primeiro grande sucesso na cronologia do autor, quase dez anos após a sua estréia nos palcos.

É necessário dizer que *Dois Perdidos* foi o quinto texto dramático escrito por Plínio Marcos. *Jornada de um imbecil até o entendimento* (1960) – que foi renegado pelo autor –, *Quando as máquinas param* (1963) e *Reportagem de um tempo mau* (1965) – também renegado – foram textos dramáticos escritos posteriormente a *Barrela* (1958).

Nesse texto, novamente, o impasse entre emprego e desemprego faz as atitudes dos protagonistas serem relativas quando o ponto de vista expressa o egoísmo, a individualidade e a sobrevivência dos menos favorecidos. Desde o primeiro conflito, mostra-se o desenvolvimento de uma irritabilidade que culmina com um homicídio que beira a insanidade.

A condição econômica desfavorece a amizade entre ambos, e a intriga é expressa já nos primeiros diálogos, que são bem curtos; Paco e Tonho são adversários em uma injusta luta suburbana por migalhas. A apresentação das personagens demonstra uma notória diferença entre os pensamentos: um quer ser trabalhador honesto, mas está vestido inoportunamente para possíveis entrevistas de emprego; o outro já sabe da sua condição deplorável e não aspira a nada que exija boa índole ou boa conduta.

A ação se desenvolve nos insultos mútuos até que a simbologia de um par de sapatos novos e uma arma começam a reverter os pensamentos dos protagonistas, que parecem beirar a insanidade. Moldados pelo meio em que vivem, Paco e Tonho vão procurando construir rotas de fuga para mudarem de vida, mas a influência do meio e um possível encarceramento virtual contribuem para uma reviravolta de valores. Tonho, cidadão interiorano e com alguma educação, acaba envolvido pelo meio que o cerca e adere aos atos escusos de uma vida periférica. Paco apresenta um sonho bandido, mas o seu desfecho fatal apenas reforça a sua parcela indigente no campo dos excluídos suburbanos.

O último ato cria uma inversão de papéis que faz do honesto – Tonho – o bandido insano, e do bandido – Paco –, o justo arrependido.

Ao final da peça, o espectador consegue descobrir a estrutura da ação e percebe que a temperatura social daquele ambiente (entropia), a falta de perspectivas futuras e a condição econômica degradante é que levaram o indivíduo ao limite da insanidade e ao homicídio. A influência do meio é um dos fatores determinantes nas ações praticadas ao longo da encenação, assim como no romance de 1976, em que o protagonista, Querô, é um subproduto daquilo que o cerca, e suas atitudes são reações das ações do ambiente de exploração.

Já o texto dramático *Jesus-homem* (São Paulo: Grêmio Politécnico, 1980), que foi escrito em 1967, mas só teve uma edição definitiva publicada em 1980, após uma encenação em Campinas-SP, aborda as últimas horas de Jesus Cristo sob uma perspectiva de um Judas revolucionário, visionário e progressista, que tem, aparentemente, a aprovação do Cristo nas suas atitudes.

Jesus-homem é o texto definitivo de uma pequena peça escrita em 1965 chamada *Dia virá!* O tema da peça dialoga com a Bíblia e o texto difere um pouco do restante da obra pliniana escrita na década de sessenta, mesmo que *Jesus-homem* seja quase uma representação política.

A bilateralidade entre um Jesus negro, diverso do tradicional, que conhece e aceita seu destino, e um Judas que crê em uma revolta praticada pelo povo, sob a aprovação de Jesus, faz do texto uma metáfora contra as injustiças daqueles que mantêm o poder e o usam de forma abusiva. Ao passo que o coro e as personagens religiosas mantêm uma relação intima, aproximando, assim, o povo e a religião, o discurso aponta para uma clara intenção política-ideológica, em que, metaforicamente, a possível redenção dos atos pecaminosos dos governantes está na transformação democrática.

A relação expressa em *Jesus-homem* entre opressor, que mantém o poder, e oprimido, homem do povo, aparece em *Uma reportagem maldita* também como pressuposto, pano de fundo, para uma possível reflexão social.

Se *Jesus-homem* não teve grandes repercussões nas suas poucas encenações, a primeira montagem teatral da peça *A Navalha na carne* (São Paulo: Senzala, 1968), que teve a atriz Tônia Carrero e o ator Jece Valadão como protagonistas, alcançou um sucesso imediato. *A Navalha na carne* foi encenada pela primeira vez em 1967, a primeira edição do livro ocorreu em 1968 pela Editora Senzala, e Neville de Almeida transformou o texto em cinema com a atriz Vera Fischer, em 1997.

O espaço da peça é em um sórdido quarto de motel, onde há uma prostituta de meia idade, Neusa Sueli, e dois antagonistas, Vado, o agenciador e amante, e Veludo, um empregado homossexual que inicia os conflitos furtando os demais.

O dialogo é altamente agressivo e o repertório das personagens está cheio de palavras ofensivas. A peça baseia-se na exploração mútua das personagens; o corpo se torna um objeto, o interesse e a satisfação individual predominam ao longo ação. O enredo retrata um cotidiano excluído, mas nem por isso irreal, de certos grupos sociais. O texto, de um único ato tem como tema central, a exploração do homem. As personagens assumem, a cada fala, o seu momento de domínio sobre as outras, mas o que se vê é um drama humano, que Plínio Marcos soube apresentar por meio do discurso de uma prostituta envelhecida e abandonada.

As indagações de Neusa Sueli refletem a brutalidade da exploração que existe em um ambiente promíscuo. A utópica possibilidade de mudar de vida novamente demonstra o contraste entre o feio do ambiente que cerca as personagens e o belo do discurso libertário que está presente na obra de Plínio Marcos. As atitudes das personagens d`*A Navalha na carne* evidenciam que elas agem de tal modo devido às circunstâncias da posição inferior que elas ocupam em uma sociedade marginalizada, mas isso não impede a protagonista de acreditar em positivas mudanças. Essa relação entre ambiente, personagens e a expectativa de sair de uma posição aparentemente inerte aparece claramente no romance de 1976.

Neusa Sueli, figura dedicada ao seu amante (Vado), expressa os sentimentos humanos mais nobres e sonha com uma vida normal e rotineira. Sonha em ser amada e chegar em casa para poder dormir tranqüila ao lado daquele que ama. Mas a realidade é outra, a humilhação e a exploração são práticas constantes. Então, a protagonista questiona a vida que leva.

> NEUSA SUELI – Pára com isso! Pára! Por favor, pára! Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu? Ainda mais hoje. Hoje foi um dia de lascar. Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia um porco.
> Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. Tudo gente muito bem instalada na puta da vida.
> O desgraçado ficou em cima de mim mais de duas horas. Bufou,bufou, babou, bufou mais pra pagar, reclamou pacas. Desgraçado filha da puta. É isso que acaba com a gente... Isso que cansa a gente.
> A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, pra desforrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí. Resultado: você está de saco cheio por qualquer coisinha, então apronta.
> Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom, sai fora. Poxa, isso arreia qualquer uma.
> Às vezes chego a pensar: poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar.
> Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! (MARCOS, 1968, p. 46)

O discurso da personagem está relacionado ao desprezo com que o amante a trata e com o tipo de vida sem horizontes que a mesma vive. Vado, o agenciador, se relaciona com a amante da forma mais desprezível possível. Os adjetivos por eles usados nos diálogos deixam o leitor/espectador incomodado. Neusa Sueli não é tão calma como aparenta nos primeiros diálogos. Ocorre uma mudança no discurso e na atitude da prostituta que mostra, ao mesmo tempo, um lado revolucionário, que busca uma certa emancipação, e outro emotivo, que crê na bondade, no perdão e no amor de seu opressor. Assim como ocorre com o personagem Querô, que diante da morte, repensa suas atitudes e discursa incisivamente acerca de seus amores, arrependimentos e crenças futuras.

Neusa Sueli, ao se questionar sobre a possível superação de uma vida adversa, representa aqueles que estão no submundo, mas ainda crêem em melhoras. Ela coloca em evidencia todo um grupo de excluídos que deseja uma mudança. Isso é verificado no texto pelo uso repetido da palavra "*gente*" em vez do pronome pessoal "*eu*". Trata-se do mesmo procedimento de generalização usado por Querô que, no primeiro parágrafo do primeiro capítulo, para se

identificar, utiliza o coletivo: “Ou a gente nasce de bunda virada pra Lua, ou nasce cagado de arara. Não tem por onde. Assim é que é.” (MARCOS, 1976, p. 7).

A meretriz também demonstra que aqueles que não são vistos como gente de bem pela sociedade são pessoas que têm sentimentos e sonhos. Só que o sonho de Neusa Sueli, antes da *Navalha*, parecia banal e irrelevante para a inércia da classe dominante brasileira.

O desfecho da peça traz a derrota da protagonista e a derrota dos excluídos que fazem parte da obra pliniana. A situação de Neusa Sueli é tão decadente que até seus sentimentos mais sinceros são ignorados, é abandonada sozinha dentro de seu quarto e fica olhando para o nada com um sanduíche de mortadela na mão, enquanto o pano preto do palco despeja sobre ela a escuridão de uma vida sem horizontes.

A peça projetou Plínio Marcos no plano nacional. A partir dela, o escritor se tornaria conhecido no âmbito artístico nacional. “Plínio mostra como gente aqueles que são considerados marginais”, anotou Ilka Marinhos Zanotto, no prefácio da primeira edição de *O abajur Lilás* (São Paulo: Global, 1969), que também é um texto dramático que envolve prostitutas, exploradores e desfechos fatais em um jogo abusivo de poder que apresenta a morte como única opção de liberdade.

Apesar de *A Navalha na carne* ser uma narrativa pesada, com diálogos ofensivos, tanto ao leitor quanto aos espectadores, e personagens esdrúxulas que assustavam a sociedade, ficava nas entrelinhas a humanidade do autor demonstrada pela protagonista que, no fundo do poço, ainda acreditava no amor entre as pessoas, no amor de Vado e na utópica esperança de mudar de vida. A esperança na superação é um traço característico na arte pliniana.

> Se os diálogos das peças de Plínio Marcos eram cortantes como uma navalha, os personagens que os diziam não ficavam atrás. Eles eram tão reais, tão de carne e osso que chegavam a incomodar. Foram justamente essa autenticidade e vivacidade que sempre marcaram as personagens plinianas.
> Em A Navalha na carne, por exemplo, a prostituta Neusa Sueli é apresentada como uma figura dedicada, cheia de humanidade, mesmo estando submetida a um universo de exploração e brutalidade por parte de seu amante e gigolô. (MAGALDI & PRADO 1999, p. 17)

Essa humanidade e expectativas futuras encontradas em Neusa Sueli serão também encontrada ao longo da obra pliniana, seja em peças teatrais, em romances ou crônicas. Serão características notórias, também, em *Uma reportagem maldita*, pois o autor soube construir personagens que demonstram a clemência e a compaixão mesmo nas situações mais deprimentes e adversas.

Os primeiros dez anos de Plínio Marcos como escritor definiram-no como um verdadeiro representante dos excluídos, porta-voz do cotidiano anônimo suburbano e repórter de um tempo desarmônico. Poucos outros escritores tinham usado a literatura e o teatro brasileiro para tratar de temas marginais e apresentar ambientes de bandidos, gigolôs, prostitutas, viciados e grupos excluídos que habitavam as grandes cidades brasileiras. Plínio Marcos tentou retratar um painel social urbano marginal brasileiro nos anos 60 e 70 em seus textos. João Apolinário, ao apresentar o livro de contos *Histórias da Quebradas do Mundaréu* (Rio de Janeiro: Nórdica, 1978), destaca e afirma essa temática de exclusão existente na sociedade e contida nos textos plinianos.

> Plínio é o mais original e brilhante lugar comum do Brasil, isto é, todo o mundo conhece Plínio Marcos, dramaturgo proibido ou cronista censurado, ele aí está como uma força da natureza, de raízes populares, dando flores e frutos de um talento que não conhece deste lado da América outro que se aproxime de sua originalidade.
> Se tivesse que definir o talento de Plínio, diria que ele não é desta época. Claro, desta época em que são tantas as limitações à livre expressão do artista e tantos os atentados à sua autenticidade criadora, que tudo acaba reduzido a um mundo convencional de criação, cujo centro para dramaturgos ou cronistas, por exemplo, não desce além da burguesia.
> É dessa varanda que a maioria dos artistas dos quatro cantos do mundo, do Oriente ao Ocidente (a maior parte deles mais burgueses que a burguesia ou mais classe-média do que a média das classes), analisam, do ângulo que mais lhe convém, as contradições do seu tempo, com as quais amassam e fermentam o pão do individualismo para a boca dos consumidores.
> Plínio, ao invés, está abaixo (o que quer dizer acima) do nível desse mar-morto de alienação, os pés plantados no chão de terra batida, bordejando a lama e as fezes da sociedade. (MARCOS, 1978, p. 09)

Plínio Marcos foi um escritor que tentou interpretar o psicológico e as atitudes das pessoas nas situações de miséria, exploração e brutalidade para, posteriormente, criar os diálogos de suas personagens em enredos que espelhassem uma possível realidade. Essa pesquisa de campo, sempre defendida pelo autor em suas entrevistas, possibilitou uma análise psicológica na criação de suas personagens, que esclarecem as perspectivas utópicas de superação nas situações adversas. Os textos apresentam, sempre, a esperança das personagens de mudar aquilo que é narrado.

Com a inclusão dos temas violentos na literatura brasileira e o uso de uma linguagem agressiva com gírias, o teatro (e a literatura) teve uma inovação significativa a partir de *Barrela*. Assim como a dramaturgia brasileira moderna se iniciou com *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, segundo Sábato Magaldi, a linguagem no teatro e a representação de párias se tornariam mais ousadas com Plínio Marcos.

Já a década de 1980 apresenta uma atuação jornalística constante do autor santista. Plínio foi colunista de diversas revistas, jornais e de alguns outros veículos de informação de circulação nacional. Só para permanecer no ambiente paulista, pode-se citar as revistas *Veja, Placar, Ele & Ela, Viaje Bem e Status*. Nos jornais, contribuiu para a *Folha de S. Paulo, O Estado de S. Paulo, O Pasquim, Diário da Noite, Hora do Povo, Diário do Povo, A Tribuna, Última Hora* e *Jornal da Orla.*

Essas crônicas e contos começam a apresentar um Plínio Marcos diferente daquele das décadas passadas. Os textos são mais esperançosos e menos agressivos. O escritor passa a tratar de assuntos rotineiros ligados às paixões dos brasileiros: futebol, samba e carnaval. Nesse momento de sua carreira, Plínio Marcos começa a direcionar seus textos para situações que permitem mudanças, deixa um pouco à margem a exclusão e a miséria e defende idéias de transformações sociais concretas.

Em 1988, devido a um plebiscito efetuado pelos presos, e a pedido do médico Drauzio Varela, Plínio gravou um vídeo pela rede pública de televisão destinado aos internos do Centro de Detenção do Carandiru. Usando uma linguagem coloquial repleta de gírias, o autor alertava sobre a disseminação do vírus HIV dentro do cárcere:

> Aqui é bandido: Plínio Marcos! Atenção malandragem! Eu não vô pedir nada, vô te dá um alô! AIDS é uma praga que rói até os mais fortes, deixa o corpo sem defesa.
> Quem pegá essa praga está ralado de verde e amarelo do primeiro ao quinto e sem vaselina, não tem dotô que dê jeito, nem reza brava, nem choro, nem vela, nem ai, Jesus.
> Pegou Aids, foi pro brejo! Agora sente o aroma da perpétua: Aids passa pelo esperma e pelo sangue, entendeu?, pelo esperma e pelo sangue!.[...]
> (Vídeo exibido na Casa de Detenção. São Paulo: 1988. Créditos Agência ADAG. Realização TV Cultura. Duração: 2min.48s.)

Nesse período, Plínio Marcos passeou por diversos temas: os religiosos, em peças teatrais como *Balbina de Iansã* (Edição do autor, 1980) e *Madame Blavatsky* (São Paulo: Escolas Salesianas, 1986); a influência da cultura estrangeira e a liberação sexual na peça *Sob o signo da discothéque* (1979); o universo do artista de circo, na peça *Balada de um palhaço* (São Paulo: Dag, 1986) e no livro de contos intitulado *Canções e reflexões de um palhaço* - histórias populares 2 (São Paulo: Dag, 1987); o surgimento das favelas e do crime nas grandes cidades, nos romances *Na barra do Catimbó* (São Paulo: Global, 1979) e *Novas histórias da barra do Catimbó*; e a situação deprimente do cárcere brasileiro em uma prosa-poética chamada *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos* (São Paulo: Lampião,1978). No final da década, Plínio Marcos já apresentava uma literatura totalmente diversa daquela dos anos setenta.

Além desse jornalismo de prevenção e reflexão acerca da situação carcerária, ele também escreveu uma peça teatral com tais pautas: *A Mancha roxa* (Edição do autor, 1988), que relatava a descoberta do vírus da AIDS em um presídio feminino e a indignação das detentas para com uma sociedade que desprezava os acontecimentos injustos que eram rotineiros dentro da prisão. A contaminação pelo vírus vai servir, simbolicamente, como forma de poder no início do texto. Posteriormente, todas resolvem se contaminar para terem atendidas as suas regalias, mas o medo por parte das carcereiras cria uma atmosfera de conflito que culmina no isolamento e no espancamento das protagonistas. O texto cria a ilusão nas presidiárias de se adquirir um pouco de poder em meio aos abusos para usá-lo em benefício próprio, contudo, o desfecho do drama apenas as humilha diante do preconceito da sociedade carcerária e do abuso de poder.

Em meados da década de 1990, o livro de contos intitulado *Figurinha Difícil* – Pornografando e Subvertendo (São Paulo: SENAC, 1996), reafirmava Plínio Marcos como o contador de histórias que sempre foi. Esse texto apresenta um escritor mais humano e sensível, em que a presença da família é notória e a história do relacionamento entre Plínio e os profissionais do palco se torna enredo.

Nos anos 90, Plínio Marcos se manteve como cronista de alguns jornais, principalmente os de Santos, e escreveu algumas peças teatrais sobre, novamente, o abuso do poder, como *O assassinato do anão do caralho grande* (São Paulo: Geração, 1996), a decadência sexual do pequeno burguês, em *A dança final* (São Paulo: Maltese, 1995), as angústias femininas e a emancipação da mulher moderna, em *O bote da loba* (Edição do autor, 1998) – sua última peça teatral –, além de musicais biográficos e alguns pequenos contos.

Em suas últimas obras, Plínio parece voltar às origens e mostra que nunca deixou de ser o palhaço Frajola: *O Truque dos Espelhos* (São Paulo: Una, 1999) retrata os pequenos artistas de circo e as suas batalhas para se manterem ativos em uma profissão decadente e esquecida. O livro é composto por três contos. São histórias narradas sobre a vida de Plínio Marcos no circo e seus parceiros durante a jornada circense pelo estado de São Paulo, iniciada no Circo Pavilhão Liberdade, em Santos.

A obra pliniana, nos anos noventa, também teve peças teatrais infantis, umas encenadas, e outras, inacabadas, como *Leitura capilar* e *Índio quer apito*, além de um pequeno texto dramático em defesa do rio Tietê: *Alma do rio* (encenada no teatro do Sesc-SP uma única vez em 1991).

As primeiras crônicas publicadas no início de 1990 ainda têm características marginais, mas é perceptível a sensibilidade do escritor para com sua comunidade e seu povo. As últimas crônicas, do *Jornal da Orla*, de Santos, são notoriamente mais apaixonadas, talvez pelo fato de

que Plínio Marcos já estava doente e seria internado poucos dias após a publicação de sua última crônica diária, *Saltimbanco do macuco*, em 03/10/1999.

> Muitas vezes me perguntaram quantas peças eu escrevi. Umas quarenta, digo como quem confessa. A pergunta seguinte, quase invariavelmente, é de qual delas gosto mais. Sem acanhamento nem cerimônia, digo todas. Por essa luz que me ilumina, é a mais pura verdade. Todas elas me fizeram o que sou, me trouxeram sucesso e tudo o que ele acarreta.
> Por causa delas, tive a chance de ser fraterno, bom camarada, de colecionar amigos por todo o Brasil. Elas me deram a certeza de que aonde chegar estou chegado; e de que nunca vou passar fome e frio, pois sempre serei bem acolhido.
> Porém (sempre tem um porém), de todas as peças que escrevi, houve uma que foi a primeira (escrita pelo moleque Frajola), e ela é especial.
> E volta à cena agora, quarenta e um anos depois, pelo esforço de jovens talentosos que quiseram montá-la (e fizeram um trabalho lindo), a começar pelo diretor Sérgio Ferrara. Se ela ainda vale? Claro, como valeu na estréia, há mais de quatro décadas. (MARCOS, 1999, p. 05)

1.3. AS FACETAS DA OBRA PLINIANA

Se foi fato histórico que o Brasil passou por revoluções culturais e transformações políticas ao longo desses anos de mudanças entre democracia-ditadura-democracia, é fato também que a obra de Plínio Marcos se mostrou multifacetada e espelhou em suas linhas as revoltas e as esperanças de uma nação desarmônica. A obra pliniana refletiu, indubitavelmente, a situação nacional. Ela é mais pessimista quando o país está mais abalado e é mais otimista quando a situação política se apresenta mais tolerante.

O escritor apresentou ao teatro e à literatura um vasto grupo de personagens que até então lhes eram completamente desconhecidos. Ao desnudar as facetas de um país desarmônico por meio de personagens desagradáveis e marginalizadas, Plínio Marcos, gradativamente, abriu um espaço na arte para relatar a infelicidade surgida das misérias sociais.

Esse drama da crueldade apresentou uma sociedade fictícia que é o oposto da ideal, mas não deixa de ser comparada àquela presenciada cotidianamente pelos cidadãos reais. Assim, no meio da sociedade pliniana, as personagens não podem ser heróicas, esclarecidas ou evoluídas, já que suas reações são reflexos de uma sociedade subdesenvolvida que, por meio de uma lógica irracional de exploração, não abre espaço para o maravilhoso, o desenvolvimento e, tampouco, para um sentimento afetivo real. Contudo, o amadurecimento do escritor possibilitou uma evolução na forma de criar seus párias. Os desejos de esperança desses explorados que gravitam por esse ambiente literário apresentam a entropia da situação política e social, eles oscilam de

acordo com o otimismo e o pessimismo da nação. Nesse sentido, é possível olhar a obra de Plínio Marcos em três períodos diversos que se mantêm inter-relacionados por meio de duas influências temáticas básicas: a representação artística das infelicidades humanas e a crescente perspectiva de superação das adversidades.

O primeiro momento (1958 – 1975), quando a obra do escritor santista direciona-se, juntamente com seus contemporâneos, para a inclusão de novos temas, personagens e enredos que são discutidos no palco e relacionados com a situação política e social de um país em plena modificação, não há uma total transparência nas perspectivas de mudanças sociais por parte de suas personagens, elas lutam por mudanças, mas permanecem estagnadas. O pessimismo é mais evidenciado, pois a atuação política-militar estava em ascensão. Nesse momento, o autor escreve para constatar uma diferença social e uma exploração que aparece espelhada em sua narrativa no discurso e nas ações dos excluídos. Exemplo desse momento é o crescimento do ódio do personagem Garoto, de *Barrela*, gerado pela violência praticada pelos detentos que com ele dividem a cela. A total falta de esperança de Zé, em *Quando as máquinas param*, que assassina o filho ainda no ventre de sua esposa. As revoltas e a inércia das prostitutas que são espancadas pelos seus exploradores e amantes em *A navalha na carne* e o *Abajur lilás*. E, sobretudo, na constante exploração da miséria e no abuso de poder em *Homens de papel*.

No segundo momento, verificado em meados da década de 1970, há um escritor que, além da preocupação política e social, volta-se também para a forma e para o estilo de suas narrativas, indicando que a forma de escrever pode, também, proporcionar um ideário de superação, tanto no autor, como nas personagens. Nessa década, suas personagens realmente acreditam em uma mudança social, mas ainda permanecem inertes depois de suas lutas e revoltas. A atuação jornalística de denúncia de Plínio Marcos, a inclinação à religiosidade e a dedicação ao gênero romance fazem o escritor criar personagens mais complexas e enredos que pressupõem mudanças que refletem um otimismo proporcionado por uma possível abertura política. O exemplo é a crescente esperança presente no protagonista do romance *Uma reportagem maldita* (Querô).

O último momento da vida literária de Plínio Marcos acontece quando a atuação jornalística parece realmente constatar possíveis mudanças sociais, a questão religiosa aparece como uma das formas de superação das adversidades e o próprio escritor se torna personagem de seus textos, décadas de 1980 e 1990. Nesse momento, o próprio escritor começa a contestar as adversidades que presencia e a propor soluções. Suas personagens são mais esclarecidas e não apresentam mais a agressividade e a revolta das décadas anteriores. Há como exemplo desse claro otimismo, as crônicas do *Jornal da Orla* de Santos, os artistas de circo que colocam às

claras as intenções de um explorador, em *O assassinato do anão do caralho grande*, e o próprio personagem Plínio, em *Figurinha difícil*, que parece se autojustificar aos seus leitores. Enfim, não há dúvidas de que as personagens plinianas são, em sua maioria, mais completas e complexas que os enredos em que estão inseridas, naturalmente, pois Plínio Marcos sempre afirmou ser um escritor dramático que criava seus textos para a encenação do ator.

A infelicidade e a busca pela emancipação das personagens de Plínio Marcos (e do próprio autor, quando se tornava o protagonista de seus enredos) refletiam a violência do sistema político-social. As angústias demonstradas pelas personagens plinianas no plano da ação buscavam alertar o leitor e o espectador para a situação de um Brasil desarmônico. Contudo, ainda era um país que poderia melhorar a sua condição social.

Em meio a essa desarmonia que favorece o crescimento da expectativa da esperança, o personagem Querô, do romance *Uma reportagem maldita*, aparece como um indivíduo perdido que procura, utopicamente, superar as adversidades de uma vida excluída, seja por meio de uma revolução armada, proporcionada por um total pessimismo, seja por meio da crença no amor, que o faz acreditar em um constante novo recomeço. Essa oscilação, presente no romance, é uma das diversas sínteses que o coloca como referência dentro da obra. Mas, antes de adentrar na análise interpretativa do romance, é conveniente apresentar um breve panorama da produção literária surgida na década de 1970, que corresponde ao segundo momento da cronologia literária de Plínio Marcos e é a época em que o romance foi escrito.

CAPÍTULO 2. A LITERARURA MARGINAL E O MARGINAL NA LITERATURA

CAPÍTULO 2. A LITERARURA MARGINAL E O MARGINAL NA LITERATURA

2.1. A LITERATURA MARGINAL BRASILEIRA

1970 – Enquanto o presidente Costa e Silva era afastado do poder Executivo, no dia 17 de dezembro de 1969, e a Junta Militar, formada por Augusto Rademaker (Marinha), Márcio de Souza e Mello (Aeronáutica) e Lyra Tavares (Exercito) afastava também o vice-presidente da República, Pedro Aleixo, o ex-chefe do SNI (Serviço Nacional de Inteligência), general comandante do III Exercito Emílio Garrastazu Médici, começava uma outra ditadura no Brasil, defendendo o Slogan: "ame-o ou deixe-o", mantendo, novamente, a democracia à margem da gestão administrativa.

A ideologia do *Pra frente Brasil*, criada pelo comandante do III Exército das Forças Armadas Brasileiras e imposta ao povo, mostrava-se com um fundo falso, um fictício pressuposto de estabilidade econômica. A censura ainda em voga, a seca nordestina e uma economia instável foram camufladas pelo tri-campeonato mundial de futebol no México e por uma obra de engenharia que ligava o lugar nenhum a uma miragem de crescimento urbanístico: a Transamazônica. Foi assim, basicamente, que se deu a transição ditatorial em 1970 entre os generais Costa e Silva e Emílio Médici.

No entanto, o ideal de liberdade no início dos anos de 1970 ainda era o mesmo de outrora e afirmava as incertezas de uma juventude que era mantida à margem das discussões políticas, mas atuante por meio de manifestações de protesto e rebeldia. Esse ideal de liberdade se manteve inter-relacionado em várias partes do mundo por meio de expressões artísticas coletivas.

Na música, o festival de *Woodstock* reuniu 400.000 pessoas sob a expectativa de paz em contrapartida à intervenção bélica norte-americana na guerra do Vietnã. Já o cinema tentava sintetizar a vida *Hippie* e uma liberdade utópica por meio de um despreocupado Peter Fonda e um descontrolado Dennis Hopper em *Easy Rider* (*Sem destino*), ao mesmo tempo em que os Beatles, na Inglaterra, iniciavam uma revolução musical psicodélica por meio de um submarino amarelo que estava submerso em um universo totalmente paralelo àquele que o mundo de então vivenciava.

No Brasil, muitos intelectuais, políticos, estudantes e músicos ainda permaneciam exilados ou presos. Entretanto, o teatro primava por suas montagens revolucionárias e suas inovações dramáticas. A televisão – agora em cores – apresentava novamente ao público um eterno malandro brasileiro, *Beto Rockfeller*, que, por meio de pequenas calúnias, freqüentava um mundo fabuloso de uma classe social privilegiada. As manifestações musicais eram apresentadas como formas insurgentes de protestos, e a imprensa brasileira, mesmo sob censura, passava por um notório crescimento. O Brasil viu o principiante jornal *O Pasquim* vender 200.000 exemplares a cada semana. A literatura e a poesia, no Brasil dos anos de 1970, também se viram frente a uma radicalização na sua forma de criação e na sua recepção editorial mercadológica.

A denominação "marginal" surge, nesse momento, como representação de uma vertente artística diversa da tradicional. Essa denominação começa a ser usada para rotular os poetas e as poesias que, ficando à margem da grande imprensa e não se enquadrando nos padrões usuais, se apresentam como manifestações culturais de conflitos sociais e estéticos e, também, como elementos não integrados aos modelos editoriais conhecidos.

Essa literatura marginal, surgida, em parte, sob a influência dos últimos "ismos" brasileiros (Modernismo, Concretismo e Tropicalismo) e, sobretudo, da Contracultura norte-americana, tematizará a ideologia da *Beat Generation*, será veiculada por conta de seus próprios autores, terá, no âmbito estético, uma linguagem coloquial e se engajará, por meio da ideologia de seus autores, em temas políticos, sociais e estilísticos. Assim, a arte Marginal dos anos de 1970 (palavra que foi tomada de empréstimo das Ciências Sociais) tentará descentralizar a cultura de massa, permanecerá fora do circuito de comercialização em um primeiro momento e, ideologicamente, se mostrará antagônica ao poder exercido pelos governantes. Mas, se os escritores dos primeiros anos de desbunde da geração mimeógrafo defendiam uma total marginalização de seus atos, textos e temas, a indústria cultural de mercado surgiria como um fator decisivo para a domesticação dessa arte periférica e rebelde. Era o início do *boom* literário brasileiro, no qual todas manifestações artísticas impressas eram assimiladas como fator de lucro.

A partir do momento em que começa a ser publicada pelas grandes editoras, a literatura dita marginal perde uma de suas características primárias: a veiculação feita pelos próprios autores. Em contrapartida, se deixava de percorrer o limitado submundo dos próprios escritores, começava a ser difundida amplamente por meio de um mercado que lucrava com a produção da periferia artística.

Historicamente, as poesias marginais, surgidas nos primeiros anos de 1970, se distanciaram de seu projeto original. Ao passo que foram incorporadas pela indústria editorial, se viram presentes nos veículos de entretenimento, como, por exemplo, o cinema e a televisão, e tiveram suas temáticas de engajamento transpostas para o gênero romanesco.

Essa fusão entre a poesia marginal e o romance fez o referencial da marginalidade ser usado amplamente, não só para indicar os poetas da geração mimeógrafo, como também os textos que exploravam alguma situação que parecesse estar fora da ordem social. A classificação marginal na literatura perdeu, assim, suas primeiras características e foi assimilada a qualquer tipo de manifestação artística que tinha, ao menos, um dos pressupostos iniciais dessa geração de desbundados. São eles: poesia ou poeta que permanece à margem do grande mercado editorial, tematização de uma possível contracultura – afastada dos modelos tradicionais –, veiculação da obra por conta do próprio autor, linguagem coloquial e agressiva, temas sociais e políticos engajados em algum tipo de denúncia e autenticidade na reivindicação de direitos artísticos.

Assim, a manifestação literária marginal brasileira deixa de ser um produto unicamente extracomercial, e o referente da marginalidade impõe-se como uma válvula artística que divulga a constatação de adversidades sociais e a contestação dos responsáveis pela manutenção da ordem urbana, seja por meio de edições do autor, ou por grandes tiragens editoriais. Nesse sentido histórico, e embasando-se nos pressupostos iniciais da literatura surgida nos anos de 1970, não há dificuldade em referir-se a Plínio Marcos como um escritor marginal, pois, se ele não faz parte dos poetas desbundados, indubitavelmente, sua obra e sua atuação se inseriram nas características iniciais da geração mimeógrafo.

Essa possível interação entre características da “marginalidade”, surgida nos mimeógrafos dos desbundados, e a temática romanesca que retrata adversidades pode também ser analisada sob a ótica de uma outra vertente da história da teoria da literatura: a estética naturalista e sua constante documentária. Sob essa linha, a temática e o estilo de *Uma reportagem maldita* (Querô) se mostram mais completos para uma posterior análise. Contudo, não é possível abandonar completamente a influência das características da marginalidade presentes ao longo do texto. Enquanto o romance pode ser considerado marginal e marginalizado sob as características acima citadas, ele também se aproxima do estilo de escritores que, por meio de uma linguagem agressiva, expressavam o sentimento e o cotidiano das classes sociais suburbanas, embasando-se em pressupostos oriundos das manchetes diárias de jornais.

A intima relação entre o estilo jornalístico e o romance de Plínio Marcos pode ser percebida por uma análise comparativa que perpassa não só a corrente que dialoga com seus

contemporâneos, como também um novo estilo, chamado de neonaturalismo por Davi Arrigucci Jr. (1979), e estudado profundamente por Flora Süssekind (1984).

Se a literatura marginal nos anos de 1970 primava, principalmente, pela marginalidade editorial de seus textos e autores, a retomada da estética naturalista valorizou, diacronicamente, a descrição de personagens e ambientes marginalizados, em um primeiro momento, e, posteriormente, em 1970, a relação da literatura com as formas de representação do jornal. Assim, o marginal, agora, é tratado como sujeito atuante no enredo. Esse tipo de narrativa ficou conhecido como romance-reportagem, como explica Flora Süssekind.

> Literatura de olho no jornalismo, o novo naturalismo dá mais ênfase à informação do que à narração. O romance-reportagem obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficcionalização. Normalmente o que se fez nos anos Setenta foi retomar casos policiais que obtiveram sucesso na imprensa e tratá-los numa reportagem mais extensa que a de jornal. A ela se deu o nome de romance-reportagem. E não é de se estranhar que os autores de maior sucesso nessa linha (José Louzeiro, João Antônio, Aguinaldo Silva) sejam todos jornalistas. Sua atuação literária parece apenas continuar o trabalho nas redações do jornal. (SÜSSEKIND, 1984, p. 175)

As relações existentes entre o romance, uma possível literatura marginal e as crônicas jornalísticas nos anos Setenta foram discutidas por Davi Arrigucci Jr. pela primeira vez em um debate organizado pela Universidade de Campinas (UNICAMP), sob a coordenação dos professores Carlos Vogt, Flávio Aguiar, Lúcia Teixeira Wisnik e João Luis Lafetá, para fazerem parte da revista *Coleção de Remate de Males*, em 1978.

Baseando-se na alegoria presente nos romances de José Louzeiro, Antônio Callado e Paulo Francis, Davi Arrigucci Jr. apresenta uma nomenclatura para a fusão da representação jornalística no romance e a retomada da estética do naturalismo.

> Eu acho o seguinte: na ficção de setenta pra cá apareceu uma tendência muito forte, um desejo muito forte de voltar à literatura mimética, de fazer uma literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista.
>
> E com um lastro muito forte de documento, portanto, dentro da tradição geral do romance brasileiro, desde as origens. Isso se colocou através de uma espécie de neo-naturalismo, de neo-realismo que apareceu agora e está ligado às formas de representação de jornal. A via de acesso supõe já uma forma de representação que é o jornal. (ARRIGUCCI JR., 1979, p.79)

E, mais adiante, traça um paralelo entre o conteúdo da verdade no enredo e a verdade que se deve, unicamente, à história dos fatos narrados.

> O que se deve perguntar a todos eles, se eles estão suprindo ou não o discurso histórico, é se a aparência do conteúdo de verdade que eles têm deve-se inteiramente ao factual, ao circunstancial que eles estão representando, ou se o circunstancial é que é sustentado pelo conteúdo da verdade. Compreendem? Se a aparência do conteúdo de verdade se deve à historia dos eventos mais na cara, mas que não é a verdade, ou se o factual que está lá está de fato sustentado por um teor de verdade, o que seria a grande literatura. (ARRIGUCCI JR., 1979, p. 86)

O molde estético deixado às gerações posteriores pelos escritores naturalistas no final do século XIX, mais a temática do subdesenvolvimento recorrente dos textos produzidos na década de 1930 e o individualismo de escritores jornalistas da década de 1970 vão estabelecer um certo conjunto na prosa surgida sob o efeito da ditadura, uma possível harmonia entre o antigo Naturalismo (clássico) e o novo, chamado de neonaturalismo.

Isso posto, passa-se agora ao estabelecimento de uma relação comparativa entre as teorias discutidas na época, a denominação "marginal" como classificação de determinados textos e a representação literária do conjunto de romances-reportagem.

2.2. A ESTÉTICA NATURALISTA E OS ROMANCES-REPORTAGEM

Em 1985, Flora Süssekind sintetizou em seu livro *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários e retratos o que era a literatura-verdade presente nos romances-reportagem produzidos no Brasil após a censura de 1964. Ao citar Aguinaldo Silva, Fernando Gabeira, João Antonio, José Louzeiro e outros autores que retratavam o cotidiano brasileiro da década de 1970, a escritora carioca criava uma síntese mais didática do que a apresentada, primeiramente, em *Tal Brasil, qual romance*? (1984), sobre a teorização do naturalismo jornalístico que estava superpovoado de alegorias e aflorava na prosa brasileira de então.

Flora Süssekind apresentou em seu livro, baseando-se em Davi Arrigucci Jr., a idéia de que, por meio de um neonaturalismo, a literatura retomava a vertente estética naturalista do final do século XIX e dizia nas linhas do romance o que a censura de então proibia os jornais de dizerem. Esse tipo de narrativa vai, em um primeiro momento, negar-se como ficção e tentar se afirmar como reprodução mais ou menos fiel da realidade dos brasileiros autônomos e marginalizados dessa época.

Esses textos mostravam-se como verdadeiras reportagens que apresentavam aos leitores uma imagem que se espelhava no cotidiano. Nessa vertente da literatura nacional, a relação entre

o social, a política, o cultural e a história das manifestações artísticas se fazia assimilada na produção estética e na ideologia das criações literárias romanescas. Os romances começam a ser preenchidos de uma vida nacional urbana e, às vezes, marginalizada. Um tipo de literatura que tentou manter a verossimilhança no enredo e a alegoria e a metáfora na linguagem, visando retratar a situação excluída de certos grupos sociais e abordar, por meio do específico, um quadro mais geral da nação brasileira. Essa continuidade do naturalismo, ou o "eterno retorno à ideologia estética", que tem características fisiológicas e escatológicas em seu enredo, como definiu Flora Süssekind em seu livro *Tal Brasil, qual romance?*, garantirá aos textos produzidos na década de 1970 o predomínio de uma constante documentária e a apresentação de situações agressivas ao leitor.

Essa ficção dedica-se a uma busca de representar a realidade do povo brasileiro sob uma ótica marginal. Dedica-se, também, a um certo esquecimento da linguagem literária mais elaborada, pois tem como objetivo básico criar uma veracidade indiscutível na mente do leitor e uma aproximação maior com o cotidiano do brasileiro desvalido. Segundo Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance?*, os romances produzidos nos anos de 1970 abandonam a elaboração estética para se direcionarem a exposição de verdades sociais.

> Não é o romanesco, o literário, o que importa, mas a possibilidade de tais narrativas retratarem como "verdade" e "honestidade" aspectos da "realidade brasileira". Importa que o trabalho com a linguagem, os recursos narrativos, a literatura, cedam lugar à perseguição naturalista de um décor brasileiro, personagens típicos e uma identidade nacional. Repete-se, no que diz respeito à literatura brasileira, a exigência de que radiografe o país. Mais que fotografia, o texto se aproxima do diagnóstico médico a captar sintomas e mazelas nacionais. (SÜSSEKIND, 1984, p. 38)

Quase toda a prosa dos anos de 1970 no Brasil tem como intuito questionar valores sociais e situações de grupos excluídos utilizando uma estética naturalista e embasando-se nas notícias de jornal, que são o ponto de partida para a elaboração dos enredos.

Pode-se afirmar que, diacronicamente, a linha da literatura naturalista exerceu essa função: retratando a exploração e o surgimento de aglomerados urbanos (séc. XIX) por meio de um cientificismo, expondo a fome e a opressão do mundo subdesenvolvido com uma literatura mais ou menos idealista (1930) e retratando a expansão da violência e da criminalidade urbana no Brasil dos anos 70. Esse tipo de romance vai embasar-se no contraste urbano e tentar se espelhar nas páginas policiais dos jornais para expor de forma direta as desigualdades e as adversidades

sociais brasileiras. Ao enfatizar a narração da informação contida em alguma situação criminal da sociedade como pressuposto para seus romances, os escritores, aparentemente, disfarçam as características literárias do gênero, como explica Flora Süssekind.

> Negam-se enquanto ficção, enquanto linguagem, para ressaltar o seu caráter de documento, de espelho ou fotografias do Brasil. Do leitor exigem que os leia como se não se tratasse de ficção. Não é à-toa que uma norma do Direito Criminal serve de epígrafe a Aluísio de Azevedo, e que Infância dos Mortos (José Louzeiro) se atribui veracidade fazendo uso de alusão a uma notícia de jornal cheia de estatísticas. Quando um romance tenta ocultar sua própria ficcionalidade em prol de uma maior referencialidade, talvez os seus grandes modelos estejam efetivamente na ciência e na informação jornalística, via de regra consideradas paradigmas da objetividade e da veracidade. (SÜSSEKIND, 1984, p. 37)

Essa valorização da analogia ao real fez os escritores direcionarem suas obras para a concepção de literatura mimética, ligada às formas de representação próprias do jornal impresso, que, nesse momento conturbado da História, não podia atuar com liberdade. E como a realidade cotidiana do subúrbio se apresentava cruelmente nas manchetes diárias, a forma utilizada para se narrarem tais fatos violentos se relaciona com o estilo naturalista de épocas passadas.

> Por isso que um romance como Infância dos Mortos toma por epígrafe notícia publicada no Jornal do Brasil sobre o número de menores abandonados no Brasil, e Jose Louzeiro avisa logo o leitor: “Os fatos que substanciam esta narrativa foram tirados do nosso amargo cotidiano”. O autor não teve a preocupação de alinhá-los, cronologicamente, nem se absteve de descrever situações brutais, que mostram muito bem o grau de desumanização a que chegamos.Não se encara o romance como ficção, mas como descrição de fatos tirados do nosso amargo cotidiano. (SÜSSEKIND, 1984, p. 175)

Esse conjunto literário culminou em uma originalidade neonaturalista das obras produzidas nesse período. Contudo, não impediu que alguns escritores saíssem dessa linha estilística e produzissem textos que fossem além dessa denominação romance-reportagem e dessa vertente que visa apenas a uma veracidade maior na ficção narrativa.

Ao entregar-se completamente a essa tarefa de emancipação de um conjunto aparentemente homogêneo, o escritor brasileiro reinicia uma evolução contínua que pode levá-lo a uma possível extinção da estética dominante neonaturalista, ao mesmo tempo em que, também, pode levá-lo ao conjunto poético que está presente em uma corrente de pensamentos mais ou menos unificados em torno de um único tema artístico, que será explorado intensamente a partir desse período: a representação do povo em meio à criminalidade urbana.

Pode-se, em um primeiro momento, afirmar que a literatura marginal produzida na década de 1970 não teve uma qualidade puramente individual, onde esse ou aquele escritor se direcionou para um estilo e uma criação diversa das demais. A marginalidade literária dos anos de 1970 foi um fenômeno coletivo, nacional, uma manifestação que se embasou na estética do naturalismo e tomou como partida o diário policial. Todavia, alguns escritores tentaram romper com esse conjunto, dedicando-se ao uso articulado da linguagem literária e ao uso de signos metafóricos e metalingüísticos que não só relacionavam a obra com a realidade cotidiana, mas também a apresentavam como arte literária significativa, autônoma. Dentre os escritores que tentaram romper esse conjunto literário que representava o dia-a-dia urbano, há aqui, como exemplo, o romance de Plínio Marcos.

Os problemas contidos nos textos dessa época, na maioria sociais, serão os apresentados ao longo da obra de Plínio Marcos e, principalmente, em *Uma reportagem maldita*, que nada mais é do que uma combinação de todas as personagens e enredos que permearam a obra do escritor. No entanto, o discurso do protagonista fará o romance fraturar esse conjunto romanesco. Essa fratura do modelo vigente é exemplificado por Flora Süssekind como algo que foge aos estilos familiares ao longo da escola literária, mas não abandona, completamente, os modelos estéticos que, sob determinado ponto de vista, formam a circularidade naturalista brasileira.

> Na estética naturalista brasileira não dá para ignorar, entretanto, um lado afiado, lâmina capaz de fraturar os modelos romanescos dominantes nos nossos sucessivos naturalismos.
>
> Do lado do corte estariam Luzia-homem e Dona Guidinha do Poço, no século passado; a obra de Graciliano Ramos nos anos Trinta; ou um romance como Quatro Olhos de Renato Pompeu, na década de Setenta. Como faca afiada, rompem a circularidade dos “romances exemplares” da ideologia naturalista. Como filhos que não são “tais e quais” os modelos familiares, marcam um duplo traço na circularidade naturalista.
>
> Isso, sem que abandonem, porém, a dominância estética do naturalismo, ou os modelos romanescos em voga. (SÜSSEKIND, 1984, p. 91/92)

Embasando-se na explicação acima, o romance *Uma reportagem maldita* pode ser um exemplo dessa “faca afiada” que corta a linha que une os romances-reportagem da época, pois, sem abandonar os modelos estilísticos vigentes, fornece ao leitor uma imagem diversa daquela que somente abusa da veracidade e se calca nas manchetes de jornal. Ao metaforizar determinados signos, o romance pliniano cria uma imagem metalingüística que pressupõe a arte não mais como perseguição do simulacro da realidade, mas como uma realização social individual artística de uma personagem: um jornalista que entrevista o protagonista antes de seu

fuzilamento praticado, simbolicamente, pela sociedade que o excluiu. Assim, a arte pliniana funcionará, a rigor, não como um grito indignado contra a situação social de grupos brasileiros excluídos, mas como representação integrante de uma corrente de pensamento que se mantinha unificada por meio de manifestações artísticas literárias que tinham o marginal como referência.

2.3. A REPORTAGEM E A VIVÊNCIA COMO FORMAS DE CRIAÇÃO

Plínio Marcos soube representar os excluídos de uma forma humana, usar a sua literatura para apresentar situações adversas aos leitores e espectadores e, por meio de sua forma única de contar histórias, incomodar os responsáveis pela manutenção da ordem da sociedade brasileira. É sabido que um dos talentos de Plínio Marcos estava na transposição da agonia cotidiana dos excluídos para o texto literário e, posteriormente, para os palcos.

A amplitude agressiva dos diálogos, os conflitos de valores das personagens, a atuação direta de uma personagem jornalista no romance de 1976, a função metalingüística e a verossimilhança dos enredos fazem do escritor santista um orquestrador lírico das intermináveis lutas pela sobrevivência dos mais fracos que habitavam o subúrbio, a favela, e a prisão.

Esse jogo literário que coloca lícito e ilícito em uma certa relatividade sob o ponto de vista do cotidiano dos excluídos é um dos temas que há de se explorar no romance e no relacionamento que o mesmo mantém com o conjunto de romances-reportagem.

Não se trata de afirmar que a obra de Plínio Marcos foge totalmente da simetria e da analogia dos demais textos produzidos nesse período, mas também não vai se ingressar profundamente nos moldes vigentes, nem tão menos na estética repetitiva puramente diacrônica do naturalismo, defendida por Flora Süssekind em *Tal Brasil, qual romance*?

Ao afirmar que produzia seus textos quando se sentia incomodado com a situação social que presenciava, Plínio Marcos conseguiu criar um universo marginal literário próprio, que funcionou como reflexão sobre a condição desumana em que grande parte da população brasileira representada em sua obra vivia. Seus mentecaptos, pederastas, pedófilos, presidiários, prostitutas, vagabundos, exploradores e viciados tornam-se demasiadamente humanos e virtuosos sob a sua pena indignada.

Essa criação artística que logra o humanitarismo no meio da exploração é o grande coração que existe por baixo da máscara agoniada e indignada em vias de rompimento com o mundo caótico que o escritor representava. Plínio Marcos era “um escritor doce” – como Nelson Rodrigues o chamava em suas crônicas, “que pretendia lutar por um tempo de decência e

igualdade entre as pessoas", como afirmou Vera Lúcia Artaxo Netto certa vez, no jornal *O Estado de S. Paulo*.

O plano de conteúdo da obra pliniana apresenta um mundo que está nos barracos suburbanos das cidades, nas encostas dos morros, nos esgotos a céu aberto, embaixo dos viadutos e nos cortiços que mais pareciam uma cela de prisão e, em diversas ocasiões, deveras o eram. Todo esse conteúdo era coletado nos diários de notícias e na vivência do escritor.

O plano de expressão é enunciado da forma mais coloquial e direta possível. Sua narrativa tem uma diegese altamente agressiva e hostil, que está empenhada em apresentar fatos rotineiros do caos urbano sob uma ótica marginal de membros excluídos da sociedade.

O estilo da linguagem das personagens é a mais exemplar representação das situações deploráveis que elas espelham. Assim, a escolha lingüística coloquial representa a tentativa de expor no texto essa adaptação mimética das situações marginalizadas, como bem definiu Paulo Vieira em seu ensaio, *Plínio Marcos:* a flor e o mal.

> A natureza idílica e de misteriosos contornos poéticos de outros tempos cedeu lugar à realidade da miséria, pois se outro motivo de ordem política não existisse, era no povo que os nossos dramaturgos encontravam a ação, o conflito e a tensão fundamentais ao teatro. Ou como disse Roberto da Matta: 'Os dissidentes e dominados assumem sistematicamente a posição de revelar o conflito, a crise e a violência do nosso sistema'. Há um velho axioma que diz que tudo o que existe no grande existe no pequeno.
> Isto em termos universais, até mesmo metafísicos. Mas sem trair a idéia de unidade contida no aforismo, pode-se dizer também, a exemplo do que escrevera Alex de Tocqueville, que tudo o que existe na alta sociedade existe na baixa. A classe dominante organiza o sistema social, torna-se modelo, e a sua norma será cânone para as demais. (VIEIRA, 1994, p. 8)

As personagens plinianas apresentam um eterno contraste de sentimentos e de valores, a negatividade de suas ações é um pormenor, ao passo que o discurso que as constroem pressupõe características de honestidade e de virtudes que as fazem continuar sobrevivendo em meio a situações insustentáveis de ilegalidades. A representação da exclusão nos textos plinianos segue o paradigma proposto por Paulo Vieira, no qual a organização social molda-se na hierarquia do poder, assim, a exploração sobre o menor no romance de 1976 será prática normal, pois Querô é a ponta de baixo da hierarquia. Contudo, a crença de superação presente no discurso faz o protagonista sobreviver e sonhar em ter uma vida diversa daquela por ele narrada.

O ambiente em que as personagens plinianas são despejadas serve para fazê-las, momentaneamente, esquecer as virtudes inatas e praticar os atos mais condenáveis, pois, se despem de quaisquer valores morais e éticos a fim de garantirem apenas a sobrevivência e a satisfação de outros que abusam do poder.

Esse jogo contrastante entre o belo de seus desejos interiores e a feiúra do ambiente urbano corrupto que as cerca esclarece uma das intenções da obra pliniana: atirar na cara do leitor a marginalidade se formando devido ao abandono da sociedade e das autoridades.

Em *Uma reportagem maldita*, o esquecimento dos excluídos por parte da sociedade e a ação corrupta das autoridades, representadas por dois policiais, funcionam como um mecanismo depreciativo que contribui para a formação do caos suburbano. A imagem primeira que o romance dá ao leitor é a de um organismo parasita que, por meio da legalidade, se nutre das misérias.

Esse possível direcionamento de culpa e culpados está presente na maioria dos romances marginais produzidos nesse período de 1970. Como exemplo, há uma passagem significativa no romance-reportagem *Lúcio Flavio*: o passageiro da agonia (1975), de José Louzeiro, que, assim como no pliniano, determina uma possível causa do surgimento da marginalidade urbana e da exploração dos mais fracos. Contudo, se o *Lúcio Flávio* é um dos modelos do romance-reportagem, *Uma reportagem maldita* caminhará na contramão.

> Um dia, faz muito tempo, tava aqui neste mesmo lugar quando diversos companheiros seus apareceram.
> Já vinham de arma na mão. Invadiram o bar de seu Tadeu, mandaram servir bebida, não pagaram e depois começaram a espancar os rapazes que tomavam cerveja. Diziam que todo mundo que tava aqui era malandro. Abriram as portas do camburão e nos levaram.
> Quando o delegado perguntou se eu era malandro também, disse que era. Pra polícia, todo preto é malandro. Se tá num bar tomando cerveja, além de malandro é safado. Deve ser preso. Nunca me queixei da sorte. Tou lhe contando isso, agora, pra ver que as coisas não são bem como diz. As pessoas são o que a polícia quer que elas sejam. (LOUZEIRO, 1975, p. 18)

Com textos de linguagens agressivas, como eram os demais textos produzidos nesse período, Plínio Marcos retratava o problema social da desigualdade e da exploração mostrando o povo excluído como protagonista e os responsáveis pela manutenção da ordem urbana como antagonistas.

O romance *Uma reportagem maldita* é um exemplo do tipo de literatura que caracterizou o que o Brasil produziu de marginal nos anos de 1970. Faz parte de um conjunto artístico que parece ter saltado das folhas dos jornais para se tornar uma representação contestatória de um momento histórico conturbado. Pode-se dizer que o romance é o lugar-comum de toda a obra pliniana e se relaciona com os demais romances-reportagem produzidos na época. Indiscutivelmente, houve uma corrente de pensamentos que manteve as crônicas jornalísticas, a literatura, a fotografia, o teatro e o cinema brasileiro unificados num único tema: a representação das desigualdades sociais, que Plínio Marcos soube muito bem representar em seus escritos. Mas

também há um espírito unificador na própria obra pliniana. É notória a relação íntima entre os contos, as peças, o romance e a atuação jornalística do escritor.

Ao convergir grande parte da obra de Plínio Marcos para si mesmo, o romance galga a linha que o mantém dentro do conjunto romance-reportagem sem abandonar tal estilo e a repetição estética naturalista. Segundo o jornalista Carlos A. Vieira, "o personagem Querô é a prova de que o escritor pode e muitas vezes deve ser um instrumento que representa o comportamento e a angústia do povo excluído" (VIEIRA, 1994, p.84), mas, não apenas usar o contextual como fator decisivo na imagem proposta pelo romance.

Querô é a reflexão ideal da disparidade entre o momento social brasileiro e a relação que os excluídos têm com a miséria oriunda do descaso das autoridades. O texto espelha uma gradação evolutiva criminal circunstancial de uma criança abandonada por tudo e todos em uma situação desafortunada.

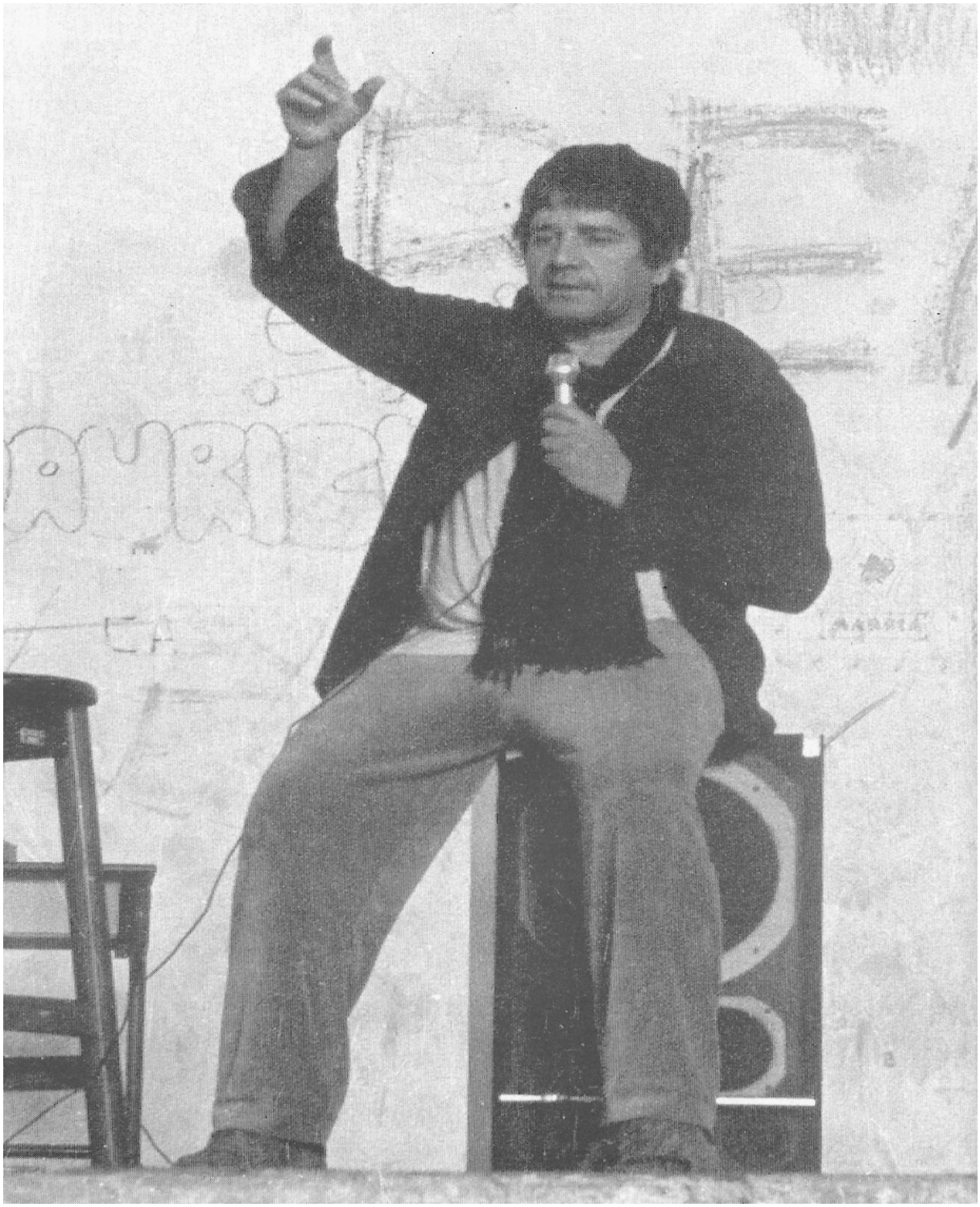
A forma narrativa, ao mesmo tempo linear e não-linear, os esclarecimentos do desfecho, tanto do leitor quanto do protagonista, as emoções discursivas do órfão delinqüente, as características das crônicas policiais de jornal e a atuação metalingüística do jornalista personagem, o enredo de atmosfera mórbida, o narrador, o narratário e a ideologia estética repetitiva do naturalismo fazem o texto emancipar-se do conjunto narrativo que persegue apenas um simulacro e se direcionar para um tipo romanesco, possivelmente híbrido, que funde expectativa de superação e exploração em um pano de fundo que, na sua verossimilhança, se distancia do retrato da situação marginal brasileira representada nos romances-reportagem.

A fortuna crítica do escritor e as teorias referentes à relação literatura naturalista e características de jornal indicaram a possibilidade de classificar o romance de Plínio Marcos sob duas linhas paradoxais de uma mesma literatura: uma marginal, superficial, que evidencia a violência, propõe uma reflexão acerca da desigualdade social e se assemelha aos romances-reportagem da década de 1970, e um outro tipo de literatura que apresenta um escritor mais sensível, que deixa transparecer em suas personagens, por meio de um discurso emotivo, a perspectiva de superação nos momentos adversos e uma bondade que se sobressai em meio ao mundo violento que as encurrala. Essa perspectiva de superação no romance *Uma reportagem maldita* é enfatizada, principalmente, pela figura de um jornalista que entrevista, publica a história do protagonista e representa a vontade de um grande conjunto de pessoas dispostas a refletir sobre a condição, tanto social quanto política, pela qual o país passava.

Essas linhas narrativas existentes no romance entre a aproximação com romances-reportagem da época e a crença na superação das adversidades por meio de um jovem órfão, propõe uma comparação e uma inter-relação dos textos plinianos que permitem demonstrar que

a obra pode ser analisada sob duas vertentes estruturais temáticas que se fundem: uma literatura marginal, com características de crônicas de jornal, que evidencia as diferenças sociais, abusa dos temas desagradáveis e está na superfície de seus textos, e uma literatura mais otimista, refletida no discurso literário elaborado, que apresenta a paixão do escritor pelo seu país, povo, pela sua arte e por aqueles que com ele conviveram. Como se a literatura pliniana estivesse fundindo a esperança de suas personagens no meio de enredos socialmente problemáticos à estrutura narrativa discursiva e psicológica que, diante de situações adversas, apresentam uma total indignação para com a sociedade e seus governantes.

Essa disposição narrativa que funde possíveis realidades, verossimilhança e universo literário que se relaciona com o diário jornalístico, apresenta o traquejo lírico de um escritor que presumia espelhar em seus textos uma forma da realidade que era rotineira em sua experiência como artista do povo, dramaturgo censurado e cronista diário. Essas afirmações acima serão compreendidas na análise de *Uma reportagem maldita*, que será feita no capítulo posterior desta dissertação, e apontará referências morfológicas, sintáticas e semânticas que possibilitarão uma interpretação do conteúdo do romance.



CAPÍTULO 3. A EVOLUÇÃO DA CRIMINALIDADE SOB A ÓTICA DO JORNALISTA

CAPÍTULO 3. A EVOLUÇÃO DA CRIMINALIDADE SOB A ÓTICA DO JORNALISTA

3.1. O ROMANCE, O NATURALISMO E O JORNALISTA.

A década de 1970, como já apresentado nos capítulos anteriores, foi marcada por um conjunto de fatores literários que, por meio de uma uniformidade ideológica e estética, se apresentaram como manifestações artísticas em que a vontade de expor objetivamente a realidade social brasileira se deu, principalmente, sob as linhas do testemunho documental e de um discurso com características jornalísticas que ofertavam ao leitor uma possível verdade idiossincrática de seus autores.

Os autores dessas manifestações eram, em sua maioria, pessoas ligadas às redações de jornais impressos que tentavam elaborar e apresentar uma resposta direta à censura e à situação socioeconômica brasileira. Portanto, não há estranhamento ao fato de que muitos narradores dos romances e contos dessa década possam ser comparados aos repórteres investigativos do jornalismo. Nesse sistema de obras literárias, chamadas de romances-reportagem e contos-notícia, a linguagem, os temas e as imagens propostas pelos narradores são sugeridas espelhando-se nas reportagens diárias, nos depoimentos de exilados, de presos políticos, na situação socioeconômica e nos excluídos. Nessa fusão híbrida entre ficção e jornalismo cotidiano ocorreu uma diversificação de gêneros que colocou o literário como possível reportagem, e o repórter, não só como narrador, mas também como um possível porta-voz dos desvalidos.

Os enredos, normalmente construídos por uma pessoa próxima ao diário de notícias, continham personagens que estavam em contato direto com as ações narradas, geralmente simulacros policiais convertidos em pinturas que representavam uma idéia geral dos fatos sociais. Narrados por meio de formas lingüísticas específicas, os enredos tornam os romances denunciáveis socialmente e discutíveis estilisticamente. Assim, além do jornalista contribuir para uma maior credibilidade de seu papel na imprensa (ainda censurada), ele também poderia ser visto como parte de uma manifestação artística que estava disposta a fundir gêneros e dizer nas narrativas o que o censor vetava nas investigações jornalísticas. A objetividade da narrativa, o enredo alegórico e a representatividade do “jornalista narrador” formam os romances-reportagem e os contos-notícia dos anos de 1970.

Sobre essa produção artística que duplica a realidade e relaciona narrativa e alegoria com o jornalismo diário, Flora Süssekind, em *Tal Brasil qual romance?*, explica, concisamente, como funcionava o sistema comparativo presente nessa vertente literária.

> Uma cadeia de alegorias serve de eixo à produção romanesca dos anos Setenta. Toma-se secção policial por jornal, assim como se toma redação de jornal por sociedade brasileira. Repórter de polícia vira sinônimo de jornalista e este funciona, por sua vez, como herói da nacionalidade. Informar equivale a transmitir notícias policiais. Romance é apenas uma reportagem um pouco mais longa. E Historia são casos policiais tomados como típicos da sociedade brasileira. (SÜSSEKIND, 1984, p. 183)

Embora a abordagem comparativa de Flora Süssekind possa conduzir o estudo na direção sociológica que tende a generalizar fatos, a forma de se criar os enredos, de se construir as personagens e de definir as mensagens pertinentes é que darão aos romances da década de 1970 o devido lugar de destaque na literatura brasileira. Há também, como já dito anteriormente, um outro fator pertinente que é constante nos romances da década: os traços da escola naturalista.

O naturalismo brasileiro, como escola literária, tem em sua origem em 1877, com a publicação de *O coronel sangrado*, de Luís Dolzani (pseudônimo de Inglês de Souza) e, posteriormente, com *O mulato* (1881), de Aluísio de Azevedo. Contudo, os traços contidos nas primeiras manifestações naturalistas se incorporaram aos demais tipos de literatura produzidas no Brasil após o final do século XIX.

Em linhas gerais, a aliança das ciências sociais e das ciências naturais propôs uma integração entre crescimento da cidade e influência científica na literatura. O homem, se observado por meio das razões, pode ou não fazer parte do processo universal de evolução dentro da sociedade urbana. Os fatores sociais externos e as ciências naturais são tomados como referências no estudo e na análise da sociedade. Ao aderir e incorporar estilisticamente essas idéias, o romance do século XIX cultuou o cientificismo como condição *sine qua non* para o progresso e adaptação do homem moderno em uma sociedade que passava por transformações imediatas.

Entre os diversos traços do naturalismo, o mais relevante para o presente capítulo é o de que a arte conforma-se com o método científico da observação e do julgamento da natureza ambiental da adaptação. Portanto, a captação da “verdade objetiva”, presente em alguns dos romances de 1970, tende a ter como referência a observação diária da violência urbana, sua evolução e suas conseqüências. Ao tomar como enredo um fato documental da vida na cidade, o

romance-reportagem se propõe a refletir acerca das modificações de um sistema humano que permanece sob forte influência do meio. Um bom exemplo dessa influência é a afirmação do narrador de *Lúcio Flávio*: o passageiro da agonia: “as pessoas são o que a polícia quer que elas sejam.”(p. 18, 1975). Esse tipo de narrativa enquadra-se nos modelos descritos como neonaturalistas por Davi Arrigucci Jr.

Refletindo sobre o homem e o ambiente urbano, os romances-reportagem também assumem, metaforicamente, uma posição de combate: contra a censura, usada, em determinados momentos como própria interlocutora, as desigualdades sociais, o preconceito social, o governo autoritário e, como há de se ver posteriormente, contra a própria forma narrativa em voga.

Há, indubitavelmente, uma relação entre a escola naturalista e a forma romanesca surgida nesse período, que se voltou para uma abordagem sociológica por meio do literário. A crítica básica contida nos romances-reportagem está nos domínios sociais e nas ideologias exercidas por esses dominantes, que se adaptavam melhor em uma sociedade desarmônica. Se essa questão parecia ser fato inquestionável, segundo as Ciências Sociais e a História do Brasil, a pergunta básica então era a de descobrir qual o ponto de deslocamento literário que tirasse o foco da ideologia dos dominantes e o passasse às adversidades dos dominados, sem comprometer a manifestação artística e uma possível realidade narrada. A resposta apareceu na ampla focalização do excluído. O ponto de vista passa a ser o do desvalido e do marginalizado, a narrativa trata de temas ligados à contravenção e a linguagem coloquial expressa o objetivismo dos diários de notícias.

Questiona-se, paralelamente, o papel do leitor e do autor. Ambos fazendo parte de um projeto que aspirava contornar uma possível censura e apresentar uma realidade social denegrida, travestida de literatura que se espelhava em uma possível verdade cotidiana. É evidente que essa atitude expressou uma sensível perda do “privilégio literário” que trabalha a linguagem. Por mais que as personagens apresentassem traços românticos, cordiais e fictícios, as veleidades dos autores estavam ligadas à ritualização das relações sociais entre dominados e dominantes. Um binarismo categórico em que o primeiro esboço não apresentou contornos profundos.

O ápice do conflito está presente na tensão entre os que mandam e aqueles que não querem mais obedecer. A igualdade e a liberdade passam a ser questionamentos literários, mas a hierarquização da sociedade, que contribui para os surtos da desarmonia social, também contribuirá para uma discussão estilística na própria literatura, como se viu em *Tal Brasil qual romance?* Assim, o excluído, o desvalido e o renunciador desse sistema literário são fictícios,

são personagens dos romances, enquanto o jornalista-autor, figura real e centrada em seu projeto, aparece como aquele que, ao dar voz à personagem, aspira uma possível revolução social calcada em novas bases democráticas e estéticas.

O "herói" dos anos de 1970 está, ao mesmo tempo, na ficção e na realidade. É a personagem literária e é o jornalista, ambos lutando, em seus campos, por uma modificação do sistema sócio-político brasileiro. No romance *Uma reportagem maldita*, ocorre uma integração entre esses dois heróis, pois o jornalista ficcional do enredo passa de narratário a narrador no momento em que o diário íntimo do protagonista assassinado é aberto ao leitor implícito.

Ao se olhar para os objetivos dos romances-reportagem neonaturalistas criam-se, instantaneamente, várias questões. Flora Süssekind sugere tais dúvidas e propõe possíveis explicações.

Apresentando uma série de textos escritos na década de 1970, pautados em uma estética neonaturalista, a escritora indaga sobre repetições, dependências e busca de nacionalidade. Contudo, se a unidade que forma a ideologia dessa vertente literária dos romances-reportagem é uma continuidade, onde, ainda, não há um lugar ocupado, pois não passa de uma perseguição e de um mero simulacro, há também, elementos literários que fraturam essa possível repetição e darão um contorno mais profundo a esses esboços.

A fratura existente em alguns dos romances da década está no procedimento básico da singularização. Se há manchetes sobre assassinatos e torturas, cria-se uma personagem – baseada na realidade – que passe por esse tipo real de ação. Se há violência policial, fala-se de presídios, FEBEM e Esquadrões da morte. Se há um regime autoritário, cria-se uma personagem revolucionária que luta por uma mudança. Mas, o fato de somente retratar, alegoricamente, uma sociedade por meio de analogias não era o suficiente. Foi preciso incorporar os traços naturalistas e o discurso jornalístico à linguagem literária, que deram ao leitor uma impressão maior da ficção narrada nesse conjunto de obras. Mesmo assim, entretanto, o conjunto ainda permanecia homogêneo.

Segundo Flora Süssekind (1984. p.198), a fratura do conjunto romance-reportagem aconteceu, deveras, com dois romances que "[...] realizam saltos dialéticos para fora de seus estreitos moldes e de suas obsessivas analogias". Eles também se direcionam ao humor e a um corte no modelo estético dominante. Isso ocorreu, segundo a autora, principalmente, com *Quatro Olhos* (1976), de Renato Pompeu, e *Zero* (1979), de Ignácio Loyola Brandão.

Essa diferenciação do modelo, ou fratura, segundo palavras da própria Flora, se deu pelo fato de que esses autores conseguiram ameaçar a vertente documental do projeto romanesco da década de 1970 que se baseava, quase unicamente, em fatos documentais. A diferenciação se deu não pelo fato de se distanciar drasticamente do modelo vigente, mas sim na forma de como se utilizou o estilo em voga na criação das narrativas que fogem aos contornos referenciais de documentos.

Os narradores dos romances citados se mostraram como sujeitos que desceram do pedestal herói – jornalista – repórter policial. Não se mostram, na narrativa, as excessivas informações que buscam enfatizar os motivos das ações, os culpados pelas adversidades sociais e os elementos que remetem o romance ao verídico presente no diário de notícias.

Os protagonistas desses romances conseguem expressar a relação literatura e documento de um modo mais amplo. Essa "fratura" com o modelo, proposta por Flora Süssekind, não faz busca obsessiva por uma realidade jornalística e nem a usa tão somente como fator decisivo na criação de um enredo. O romance de Renato Pompeu foi, para se fazer uso de uma afirmação do próprio autor, em entrevista a Fernando Moraes, uma "tentativa de fazer uma reportagem não sobre o que acontece efetivamente, mas sobre o que eu vejo, do meu canto, sem estar observando diretamente o mundo" (*Versus*, nº 13. São Paulo, Ed. Versus, agosto-setembro, 1977).

Ignácio de Loyola Brandão, com *Zero*, se aproxima mais das características básicas dos romances-reportagem, mas também se mostra como parte integrante da fratura indicada por Flora. *Zero* abusa do humor e da heroização de suas personagens, que discutem o rótulo de herói nacional e questionam a linguagem e o objetivo dos meios de comunicação. O texto, recheado de orações coordenadas, faz uso da informação por meio de chacotas e, basicamente, destrói a idéia de informação e documento como pressuposto indispensável na criação literária.

Nessa linha literária acima citada, que sugeriu uma emancipação dos modelos tradicionais e fraturou a homogeneidade dos romances-reportagem, encaixa-se também, o romance *Uma reportagem maldita*. Pois, mesmo fazendo uso do estilo dominante, não se resume a um texto-retrato que aborda a violência e a exploração em um discurso com características neonaturalistas que tem como ponto de partida uma manchete homicida de jornal. O texto de Plínio Marcos propõe uma pintura sobre aquilo que o jornalista ficcional, interlocutor do romance, vê, sente e expõe quando entra em contato com o discurso desesperado de um protagonista que acabara de ser alvejado pelos seus antagonistas: policiais que buscavam vingança. Assim, a validade da análise também reside na significação do conteúdo denotativo e conotativo da figura do repórter.

A história narrada pelo protagonista apresenta a sua gravitação entre ambientes que moldam, gradativamente, suas intenções e seu caráter. Querô, criança abandonada em um prostíbulo pela mãe suicida, enxerga a ordem e a legalidade social do subúrbio em que vive de maneira ofuscada, chega a ser cego socialmente, pois seus responsáveis: a madrinha, os amigos, o juizado de menores, os carcereiros do reformatório e os policiais que o prendem, somente abusam da sua condição marginalizada. Essa exploração contínua, narrada sob uma perspectiva ingênua de uma criança perdida em meio ao caos urbano apresenta um limite lingüístico que também se relaciona com a situação que proporcionou o relato: a entrevista dada a um repórter investigativo horas antes de morrer.

O romance de Plínio Marcos tem como objetivo apresentar ao leitor os problemas sociais do subúrbio sob o ponto de vista de uma criança desorientada. O enredo também tende a apontar possíveis responsáveis, deixar o leitor incomodado com a situação apresentada e abusar de uma emoção, espelhada na forma narrativa, que se distingue de fornecer apenas um simulacro embasado em uma manchete criminal. O foco narrativo do romance pliniano permite olhar os fatos narrados sob uma perspectiva diversa da habitual. *Querô* expõe a linguagem coloquial que as personagens retratadas no texto realmente usam em um possível mundo natural. Essa linguagem apresenta um discurso agressivo construído em orações coordenadas repletas de gírias e palavrões que representam o diálogo direto da malandragem urbana santista.

O próprio jeito de narrar faz de *Querô* um livro sobre tensões memorialísticas sob o ponto de vista limitado de uma criança marginalizada pelo meio em que vive, que está tendo sua extrema-unção praticada por um jornalista desconhecido que, posteriormente, publicará esse diário íntimo em seu jornal impresso. Entretanto, o romance não é um relato de um jornalista, pois este somente intervém no último capítulo (X), o ponto de vista da narração está focalizado no discurso do protagonista assassinado. Plínio Marcos trouxe ao primeiro plano personagens que parecem invisíveis ao olhar comum. Seu protagonista se apresenta para o leitor como uma criança que tem sonhos, anseios e poucos momentos de prazer. Mas a influência dos ambientes em que é atirado ao longo do enredo apenas proporciona revolta e dor a uma criança que, efetivamente, é um objeto de exploração.

3.2. CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O ENREDO DO ROMANCE

O romance *Uma reportagem maldita* (Querô) tem um narrador autodiegético que passa a narrativa se dirigindo a um narratário; contudo, o leitor não sabe desse fato. No ultimo capítulo, o narratário revela-se como um repórter que entrevista o protagonista antes de sua morte, causada por um tiroteio entre o protagonista e dois policiais. Ambos, narrador e narratário, complementam a imagem proposta pelo autor: dar voz ao individuo impotente diante da exploração das autoridades.

Essa mudança no foco narrativo remete ao título do romance e cria na mente do leitor a pergunta: quem poderia ser o tal repórter; o próprio escritor Plínio Marcos? Que na época escrevia crônicas diárias e, um ano depois, apresentou uma reportagem na *Folha de S. Paulo* denunciando o Esquadrão da Morte paulistano? História extraliterária intrigante e metalinguagem apropriada para um romance com características jornalísticas e traços neonaturalistas que retrata uma eterna fuga da exploração, uma adaptação ambiental e a desgraça familiar como única identificação de uma criança que é obrigada a iniciar uma caminhada marginal. Essa relação também ajudará na posterior interpretação da descrição dos planos narrativos: autor/leitor, narrador/narratário, autor implícito/leitor implícito e narrativa em flashback, que, como um documentário, mostra o destino da personagem qua narrava sua história.

Tentando levar uma vida honesta no porto de Santos, um dos principais ambientes do romance, o protagonista narrador, Querô, se vê diante de situações que o empurram para a criminalidade e que o prendem em um sistema complexo que tem os detentores do poder como verdadeiros atuantes da contravenção.

A polícia deixa de ser apenas uma instituição pública para transfigurar-se em uma personagem maligna, vê em Querô um tipo de renda extra, obrigando-o a roubar para pagar propinas semanais. Assim, o desfecho fatal já vai sendo criado na mente do leitor, que se sente incomodado com as situações narradas ao longo do enredo. As ações praticadas e o vocabulário usado para narrar tais ações apresentam um ponto de vista focalizado na inter-relação entre personagens, meio (social e espacial), duração da história e narração (quem, quando e como).

Ordem e desordem, legalidade e ilegalidade são relativas quando a situação de sobrevivência no subúrbio e no cárcere é narrada por uma criança explorada. Ao passo que a sobrevivência do protagonista está nas atitudes ilícitas de suas ações, a manutenção da ordem dos policiais e dos ambientes sociais se relacionam com a exploração ilegal do menor

abandonado. Assim, a legalidade começa a ser ofuscada na mente do protagonista, já que os representantes da sociedade somente atuam por meio de ilegalidades. Toda a ação narrada no romance converge para uma total desestruturação, tanto espacial como social. Essa relação entre ordem e desordem é analisada aqui sob o ponto de vista das ações praticadas pelas personagens secundárias, que abusam do ilícito para manterem uma relativa subordinação dos mais fracos. A disposição conveniente dos meios legais é usada pelas personagens para se obterem os fins que proporcionam certa comodidade individual.

O foco da narrativa tem a visão do desvalido como referência. O ponto de vista está na angustiante tentativa do protagonista em tentar ser honesto em um ambiente desonesto que o faz, gradativamente, adentrar em uma ilegalidade que tem o abuso de poder e a exploração como práticas rotineiras. Por mais que ele tente sair da clandestinidade, a sociedade e as autoridades do romance o colocam como clandestino, habitante de um universo paralelo que funciona como prisão social e não deixa seus indivíduos se libertarem. O protagonista passa a narrativa fugindo da exploração, dos espancamentos e das injustiças, sempre trazendo consigo o suicídio da mãe como identidade (pois Querô é a abreviação do combustível ingerido pela sua mãe suicida: querosene), mas, também, carrega consigo uma esperança de se libertar das adversidades que o perseguem. Renato Bittencourt, em entrevista a Paulo Roberto Vieira de Melo, fala sobre essa agressividade da linguagem e da inércia espacial.

> Querô: uma reportagem maldita é uma abordagem direta, truculenta, do submundo do crime e da miséria. A linguagem é a do próprio Querô, reproduzida em sua crueza, agressividade e obscenidade repetitiva. Um texto que agride, repele e, no entanto, debaixo de tanto ódio se percebe um apelo tímido e desesperado à simpatia, uma tentativa de autojustificativa.
>
> É muito medo, muita perplexidade. Querô não sabe a causa profunda de sua desgraça, só sabe que, desde o início, desde que nasceu, seu destino estava selado. (VIEIRA, 1994, p.62)

Assim é o personagem Querô, o mundo em que nasceu não lhe deu outra solução além da marginalidade e da morte, que foi o único meio de se libertar de uma vida excluída.

O texto de 1976 coloca como responsáveis pela evolução marginal de Querô a sociedade e as autoridades, que lhe enchem de ódio e sentimento de vingança. A sua libertação e o esquecimento das crueldades sofridas se dão por meio da fé, representadas por um pai de santo e sua ajudante, e por meio do amor, representados, pelo perdão dado a sua mãe e pela personagem Lica. O amor e a fé simbolizam a esperança de continuar vivo e mudar a situação narrada, enquanto a sociedade e as autoridades simbolizam a solidão, a exploração e a morte.

Ao questionar o lícito e o ilícito das autoridades, o romance apresenta um certo determinismo espacial para exemplificar as atitudes praticadas pelas personagens. Humanizando aqueles que são vistos como animais e zoomorfizando algumas das classes que tem a obrigação de manter a ordem da sociedade, a imagem criada pelo texto indica uma inversão de valores morais. Essa inversão de valores também está no fato de o protagonista nascer e permanecer preso em um ambiente de exploração que não o deixa sair devido às convenções do abuso de poder. Querô é um subproduto da exploração que o cerca.

> Ou a gente nasce de bunda virada pra lua, ou nasce cagado de arara. Não tem por onde. Assim é que é. Uns têm tudo logo de saída. Os outros só se estrepam. Não têm arreglo. É um puta de um jogo sujo de dar nojo.
>
> Eu vim na pior.com urubu pousado na minha sorte. Me entralhei de saída. O filha da puta do meu pai encheu de porra a filha da puta da minha mãe e se arrancou, deixando a desgraçada no ora veja tou choca. Eu não cheguei a ver o jeito que tinha seu focinho. E, se o corno na hora que saiu largou a grana em cima da mesinha, acho que nem a vaca que me pariu olhou a fuça do bestalhão.
>
> A gronga toda ta aí. Não entendi até hoje, e não vou entender nunca, por que a piranha da minha mãe não deu um nó nas trompas. Ou por que 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. (MARCOS, 1976, p.7)

Nesse primeiro discurso do primeiro capítulo do romance já é perceptível o ódio para com o mundo, a falta de esperança e um determinismo social que condena os excluídos e está sendo engendrado na mente do protagonista. Querô passa a acreditar, por meio das afirmações de Violeta, a madrinha, que por ter nascido em uma situação adversa, terá de permanecer à margem devido a uma falta de sorte hereditária. O primeiro capítulo serve como uma afirmação, para o leitor, acerca do inferno que o protagonista terá de enfrentar, pois há indícios e antecipações narrativas que apontam para uma decadência cada vez maior em direção aos subsolos sociais.

Ao afirmar que se tivesse virado anjo estaria melhor, o narrador se coloca exatamente no lugar oposto da afirmação, ele permanecerá na “espera de milagre que não veio nunca” (p.10), já que a madrinha fazia questão de enfatizar: “quem vem do que não presta, não dá boa coisa” (p. 11). A idéia é colocada, a ferro e fogo, na mente do menor abandonado. Essa situação que empurra o protagonista pra fora da sociedade honesta também lhe dará suporte emocional para lutar contra as mazelas que o cercam ao longo da narrativa e, principalmente, para acreditar em uma perspectiva de mudança, que somente ocorre no final da trama, com a morte.

A constante presença da morte, já que a narrativa é apresentada por um narrador assassinado, que teve sua história publicada por um jornalista, demonstra o quanto o ambiente de exploração ajudou na formação de um rebelde que “só fazia apanhar” e via sua madrinha encher “a boca sebosa de batom pra xingar: querosene, filho da puta!” (p 11).

> Uma vez eu já estava taludinho, já estava no terceiro ano do grupo, repetindo pela segunda vez – eu não tinha cabeça para aprender, não gostava da escola, uma porra, as coisas não entravam em mim – e eu trouxe boletim ruim.
>
> Por causa disso, a velha cafetina resolveu me dar pancada. Eu já andava enjoado desse troço. Já não suportava a cafetina fedorenta, que cada vez ficava mais nojenta.
>
> Tinha virado a mão nesse tempo. Ficou greluda e vivia roçando com as mulheres mais novas. Pagava ela com os machos. Nesse dia do boletim, ela se engraçou como uma tal de Odete, uma que tinha chegado do interior há pouco tempo.
>
> Mas essa Odete estranhou a velha tarada. Fez um esporro, deu tremendo esculacho, juntou suas coisas e foi embora. A velha grela, zonza de raiva, pegou um pau e veio curtir seu azar no meu lombo. Se entortou. Arranquei o pau da mão dela e sem vacilar mandei uma tremenda porretada na testa da vaca. Abri uma buceta na cara da Violeta. Foi sangue pra todo lado. (MARCOS, 1976, p.12)

Após a ação violenta acima transcrita, o protagonista foge do prostíbulo de sua madrinha e integra o grupo do marginal Tainha, que começa a lhe ensinar a prática de falcatruas miúdas e a enganar os estrangeiros que buscam michês no cais do porto de Santos.

Usando uma linguagem agressiva para narrar as irregularidades de um mundo desonesto, o protagonista constrói um retrato do inicio de sua condição humana nos primeiros capítulos.

Após diversas desavenças, espancamentos e humilhações provocadas pela sua madrinha e proprietária do bordel, Violeta, o protagonista, no primeiro momento de revolta e fúria, inicia a sua fuga e tenta se libertar desse ambiente carcerário, descontando toda a sua raiva na cafetina. Essa violência praticada pelo menino representa toda a sua indignação pela falta de liberdade e amor que o ambiente que o cercava impôs. Querô, então, começa a manifestar toda a sua inconformidade e rebeldia.

O texto apresenta uma representação da desigualdade que demonstra alguns poucos representantes legais usufruindo de muitos marginais por meio de abusos embasados em papeis sociais lícitos em uma sociedade aparentemente, injusta. O desfecho da narrativa confirma o primeiro desejo do protagonista: o de não nascer no meio do caos, o de ter virado anjo em um possível aborto.

Devido às situações vividas por Querô ao longo do romance, o leitor passa a vê-lo como um reflexo daquilo que o cerca, e não uma criança rebelde sem emoções que tem como objetivo explorar, roubar e matar.

Há de se perceber que o protagonista age de tal forma devido às circunstâncias que o levam a agir de maneira ilícita para sobreviver em um ambiente desonesto. Mas seu objetivo primordial é praticar atitudes honestas para fazer parte da ordem da sociedade urbana santista, se ver livre da exploração que insiste em seguí-lo e manter algum vínculo amoroso com Lica, personagem pela qual se apaixona.

O plano de conteúdo de Querô é preenchido por personagens desprovidas de qualquer caráter e afetividade. As prostitutas que criaram o protagonista na sua infância representam a total desestruturação familiar, a negação do amor materno e a exploração infantil. Essa falta de emoções faz a criança crescer sem qualquer tipo de sentimento de esperança, além de ver aumentar o seu ódio circunstancial. Violeta é a personificação da exploração e representa a agressividade mútua do ambiente em que o protagonista está inserido e, posteriormente, o ódio dele para com o mundo externo que o explora. A madrasta representa também o medo, pois não perdia a oportunidade de assombrar o menino: “Tua mãe vem te buscar, querosene. Ela vai te levar pro inferno com ela. Ela vai te fazer beber querosene como ela bebeu. O diabo ta te esperando. Tu vai pro inferno.”(p.12). Realmente o protagonista vai ao inferno: o reformatório, e encontra com seus demônios: as autoridades.

Os primeiros amigos somente vêem em Querô um aliado nas trapaças e nos furtos praticados na zona portuária de Santos e no Mercado Municipal, que são os primeiros ambientes descritos na narrativa, como escuros e sujos. Posteriormente, após a fuga do reformatório, serão vistos como refúgios: “Mas, estava em Santos. No mercado, onde me criei. Estava, agora sim, em casa.” (p. 42).

Quando preso, o reformatório representa o individualismo dos internos e dos carcereiros, exploradores que objetivam a satisfação sexual. Tema recorrente na obra de Plínio Marcos, aparece fortemente como argumento narrativo em *Barrela* (1958), *Histórias das quebradas do mundaréu* (1973), *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos* (1977) e *A mancha roxa* (1986).

Depois de tentar assassinar o cozinheiro que queria violentá-lo sexualmente e fugir do reformatório, o mercado municipal é o próximo espaço descrito na narrativa, e se apresenta, ao mesmo tempo, como um lugar que espelha o lícito e o ilícito.

Instalando-se em um quarto de cortiço, retratado como um esconderijo que o faz esquecer do seu passado, ele começa a fazer pequenos trabalhos no mercado municipal e no cais do porto de Santos. Nesse momento, o protagonista conhece Lica, Gina e o pai Bilú de Angola, que são as únicas personagens que representam um possível futuro honesto e a ordem dentro do ambiente hostil. Lica, que sob o foco narrativo do protagonista se interessa por ele, é retratada como um possível amor verdadeiro que ainda pode existir na vida marginal do excluído, Gina e o pai Bilú – símbolos da religião –, representam a fé que existe e cresce dentro do menino abandonado que passa por momentos adversos. Contudo, como há de se ver posteriormente, as três personagens também contribuirão a morte do protagonista.

Querô parece conseguir sair do inferno que o cercava, se manter na ordem social e sustentar suas legalidades como cidadão que deixou, aparentemente, de lado, o ódio contra a sociedade. O protagonista começa a entender a lógica interna de um mundo que está à margem. Contudo, um jogo de Bilhar perdido contra Brandão – malandro velho do cais do porto – e a ambição de dois policiais corruptos, Sarará e Nelsão, farão o protagonista se afundar totalmente na guerra suburbana, caminhar para a marginalidade e para o seu desfecho fatal. Essa reviravolta no enredo enfatiza o contraste entre a essência e a aparência das situações narradas, pois, ao acreditar que poderia se manter na legalidade, os próprios representantes legais da ordem urbana se mostram como infratores que preservam a desordem social.

Depois de espancarem Querô, os policiais afirmam que prenderiam o Brandão em troca de pagamentos semanais de propina, e como o dinheiro ganho honestamente no cais do porto era insuficiente, o protagonista se vê às voltas com exploração, corrupção e roubo. Entra na contravenção e é obrigado a roubar para honrar o contrato com os policiais exploradores que, no final da trama, representam a punição legal imposta pela sociedade.

Andando pelo cais do porto, o protagonista encontra-se com Zulu, ex-detento do reformatório, que se apresenta com arrogância, revólver em punho e como traficante de drogas. Zulu relembra a violência sexual praticada no cárcere e se impõe como um indivíduo superior devido às regalias conseguidas com as ilegalidades praticadas: assaltos e venda de narcóticos. Com diálogos agressivos, disputas de soberania, soberba e humilhações mútuas, a atmosfera entre os dois fica tensa e a ação caminha para o primeiro homicídio praticado pelo protagonista. Zulu morre com um tiro na testa.

Após o homicídio, com a arma na mão, entorpecido de maconha e a ilusão de terminar com a exploração sofrida pelos policiais, Querô invade o bar em que ambos estavam e mata o policial Nelsão enquanto é alvejado no ombro e na perna pelo policial Sarará. A imagem do tiroteio é

paradoxal sob o ponto de vista da ordem e da desordem urbana: de um lado, propõe um marginal matando representantes da ordem social, de outro, uma criança tentando se libertar da exploração.

No penúltimo capítulo, um jornalista aparece para entrevistá-lo, orientado pela personagem Gina, ajudante do Pai de Santo Bilú de Angola. Depois da entrevista, o restante dos policiais, também orientados por Gina e o Pai Bilú, julga, condena e executa o protagonista.

O plano de expressão da narrativa apresenta uma linguagem coloquial. Tudo é comunicado diretamente por meio de orações coordenadas, cujo campo semântico situa-se no limiar do palavrão e os adjetivos fortalecem o desabafo do moribundo. O discurso do protagonista assume, na maioria das vezes, formas de monólogos, sendo esperançoso quando enuncia um futuro melhor e possibilidades amorosas com Lica, e totalmente indignado e agressivo quando relata as situações adversas narradas ao longo da história.

A narração segue, aparentemente, uma ordem evolutiva linear, mas o último capítulo faz o leitor perceber que toda a história é passado, pois a entrevista dada por Querô, antes de sua morte, é que resultou na trama publicada pelo jornalista ficcional do romance. O narrador-personagem Querô, no momento em que se lê o texto, está morto.

A agressividade do discurso está apoiada no desabafo de um indivíduo que está morrendo e no estilo de um autor conhecido pela sua narrativa marginal que tem traços neonaturalistas, características jornalísticas e um estilo que se assemelha, superficialmente, ao conjunto romance-reportagem defendido por Flora Süssekind. O artifício principal do protagonista reside em manter a atenção do jornalista e, paralelamente, a do leitor. A narrativa convida a uma reflexão, tanto sobre o relato desesperado da criança morta, quanto sobre os problemas por ela apresentados.

A relação narrador/narratário, jornalista/repórter, leitor implícito/autor implícito é tão verossímil que não abre espaços para ambigüidades no enredo. O desfecho da trama é um ultimato emotivo que sugere, automaticamente, o esclarecimento dessa relação.

Os primeiros elementos complicadores da trama narrada e a infância do protagonista são apresentados nos primeiros capítulos de uma forma direta e indignada: “[...] a vaca me botou o nome de Jerônimo, mas só me chamava de querosene. Pensa que é alguma coisa, seu filho de corno com puta rampeira?” (p. 10). “Eu me apavorava. Mas, não podia chorar. Se chorasse, a velha batusquela abria a porta e me ameaçava: cala essa boca, se não te entrego pro Juiz de Menores.” (p. 12).

Posteriormente, a movimentação do protagonista entre diversos ambientes inicia a ênfase sobre a discrepância entre lícito e ilícito. Ao mesmo tempo em que trabalhava honestamente, também participava da contravenção: “ajudava a descarregar barco de pesca, roubava café da sacaria do caminhão, levava recado de puta, comia bundão de marujo veado, campaneava boca de fumo e de jogo de ronda pros vagaus da pesada.” (p. 15).

As complicações mais importantes, referentes aos conflitos das personagens, são apresentadas quando o protagonista é enviado ao Abrigo de Menores, após ser delatado por um de seus comparsas: Tainha. Tais conflitos desenvolvem-se até a metade da narrativa, que é o momento em que o protagonista, por meio de um monólogo confessional, reflete sobre sua situação de exclusão e exploração e, como o narrador de *Lúcio Flávio*, de José Louzeiro, aponta a influência do meio: “[...] Quanto mais fudido o cara, melhor para eles (policiais). Eles só fodem quem está fudido. E ficam fudendo, não param de fuder, pro esparro não deixar ser fudido.” (p. 64).

O ponto irreversível da complicação da trama e da decadência do protagonista acontece quando ele mata um ex-colega de detenção, que o havia violentado sexualmente: “E mandei ver. Dei no gatilho. O arrebite entrou bem na testa do Zulu, no meio dos bicos de luz da cara preta.” (p.78). Rouba-lhe a arma e a usa com a finalidade de assassinar os policiais que o espancavam e o corrompiam. Como que se a punição dos policiais fosse acarretar a liberdade do protagonista. Inversão de valores que cria uma reflexão na mente do leitor acerca da manutenção da ordem social no romance.

A conclusão da trama é a entrevista dada por Querô a um jornalista de Santos. A voz narradora e o ponto de vista são as do protagonista ao longo de nove capítulos. O último capítulo apresenta uma personagem secundária que passa de narratário a narrador em primeira pessoa para descrever a morte do protagonista. Esse capítulo proporciona o esclarecimento ao leitor que, até então, não sabia da morte do protagonista: “Deixei o Querô dormir. Cobri seu corpo com trapos. Rezei por ele e por seus fantasmas. E era tudo que eu podia fazer por aquele menino.” (p. 97).

O tempo da narração é passado, o tempo da leitura e a ação narrativa do romance são os mesmos. O ambiente descrito é objetivo e físico. Há também na narrativa monólogos confessionais, fluxos de pensamentos e descrições na forma de *flash-back*. Contudo, não se pode perder de vista que as confissões são direcionadas ao narratário: o jornalista, que aparece pela primeira vez somente no penúltimo capítulo: “Ô, do gibi, por que toda hora tu pára essa merda?” (p.87), pergunta Querô.

A busca pela liberdade e a fuga da exploração são as ações principais ao longo do enredo. Querô procura uma liberdade ilusória que se torna uma perspectiva utópica de superação das adversidades ao longo de sua curta vida porque somente se vê livre quando morre. A narrativa leva o leitor cada vez mais fundo ao mundo da ilegalidade que cerca o protagonista, apresentando situações alegóricas específicas que representam o caos da sociedade em uma considerável amplitude.

O último capítulo do livro remete o leitor diretamente ao título e às características jornalísticas. Como já citado no capítulo anterior, a segunda fase da obra de Plínio Marcos já tem características jornalísticas. Por isso que a história do menino órfão tem uma forma narrativa semelhante aos romances-reportagem, aos contos-notícia e às crônicas policiais. Essa imagem última do texto é demonstrada como se o desfecho esclarecesse uma entrevista de um condenado à morte que expressa seus últimos murmúrios ao jornalista, que pode usar o jornal para tentar mudar as injustiças cometidas contra o protagonista da trama.

Os tempos distintos que se apresentam na estrutura narrativa de *Uma reportagem maldita* remetem o leitor para características de entrevistas e crônicas de jornal, também o remetem a três planos paradoxais que se fundem: homicídio, esperança e delírio. O passado e o presente se fundem ocasionando uma ação ampla em um conflito compactado. Essa relação é tão notória que a peça teatral, baseada no texto e montada pela primeira vez em 1978, pelo próprio Plínio Marcos, desmonta a estrutura do romance e coloca em cena, como atos independentes, três tempos distintos.

A peça teatral, de três atos, inicia-se com um assassinato de um policial. Posteriormente, um repórter narrador se apresenta como mediador dos fatos e da ação.

No terceiro e último ato, Querô, já agonizando, dialoga com sua mãe morta e tenta justificar suas atitudes. Segundo Paulo Vieira, a encenação de *Querô* se diferencia das demais peças dirigidas por Plínio Marcos:

> Agindo através de flash-back, Plínio consegue, pela primeira vez, uma ação ampla, com conflito localizado, ordenadamente dosado entre tempo presente e passado. Diferentemente do que se viu muitas vezes, quando a ação era compacta e o conflito nascia na primeira fala, acompanhando toda a história e crescendo com ela.
> Desta vez o conflito é colocado a partir de um acontecimento forte, exemplar. Não como em peças mais antigas, em que o conflito e a violência das cenas nasciam da mais absoluta gratuidade. (VIEIRA, 1994, p. 121)

No romance, o ponto de vista da narrativa cria uma imagem de compaixão para com o protagonista, mesmo nos momentos em que é inescrupuloso. A violência praticada não é gratuita

e nem arbitrária, é uma reação que reflete a ação sofrida pelo meio que o cerca. Toda ação narrada representa uma busca pela superação das adversidades sob um olhar que, gradualmente, vai perdendo a candura para se tornar parte de um ambiente caótico.

O protagonista passa a narrativa tentando sobreviver e tentando negar sua indignidade, que é vista sob os olhos das castas sociais superiores como algo inato e irreversível. Contudo, a marginalidade e a rebeldia do protagonista são cognitivas, são resultados da exploração das pessoas que estão em contato direto com ele. Querô vai perdendo sua primordial ingenuidade de criança ao gravitar por ambientes cercados de agressividade e contravenção. Torna-se parte dos sistemas corruptos com a finalidade, apenas, de se manter vivo, até que o seu julgamento ilegal e sua pena capital sejam executados sem qualquer condenação prévia das autoridades.

As mudanças espaciais que ocorrem ao longo do enredo servem para apresentar as reflexões morais, as atitudes de defesa e uma linguagem coloquial ora agressiva e ora apaixonada do menino órfão que está completamente perdido na ilegalidade suburbana em que foi atirado devido à atitude irresponsável de seus tutores legais. Antes de pensar em se tornar um verdadeiro marginal, o protagonista sofre diversas provações e humilhações que moldam o seu caráter e fazem florescer a revolta e o ódio contra a sociedade que o julga e o condena. No entanto, sua índole o deixa indeciso quanto às escolhas corretas, mas acaba perdendo a esperança na superação com a chegada da morte.

As personagens plinianas trazem consigo, sempre, uma parcela honesta e justa, que é perdida ao longo de explorações e situações que as fazem agressivas. As personagens principais de Plínio Marcos sempre saem machucadas. Exemplos conhecidos dessas mudanças de atitudes são as violências sexuais praticadas, no cárcere, contra o personagem Garoto, em *Barrela* (1958). O pai, descrente no futuro, que assassina o filho, ainda no ventre da esposa, em *Quando as máquinas param* (1963). A insanidade homicida, provocada pela influência do ambiente, no interiorano Tonho, personagem de *Dois perdidos numa noite suja* (1966). O discurso indignado de Neusa Sueli, que questiona se ser humano é viver espancando e explorando o próximo, em *A navalha na carne* (1968). A amante que entrega seu homem ao Esquadrão da Morte, visando à sobrevivência, em *Oração para um pé-de-chinelo* (1969). O narrador de um dos contos das *Histórias das quebradas do mundaréu* (1973) que, depois de ser enganado na rodoviária de São Paulo, torna-se aquele que engana. As famílias pobres que se digladiam por um espaço que sobra depois do despejo efetuado pela prefeitura, na *Barra do Catimbó* (1978). Enfim, o ambiente, na obra pliniana, é quase uma personagem, que influencia nas atitudes narradas e no desfecho das personagens, mesmo que essas não tenham plena noção das transformações sociais.

A honestidade e a perspectiva de alterar aquilo que se narra são percebidas na fúria com que Querô retrata sua história. Há uma fusão na focalização dos fatos narrados por parte do narrador (protagonista) e narratário (jornalista). Entretanto, o horizonte de Querô torna-se limitado à medida que suas percepções constatam o aniquilamento de seus desejos, influenciados diretamente pela ação do meio. Já o jornalista, mais esclarecido, tende a acreditar, ainda, em uma possível mudança dessa situação narrada. Tal aspecto é constatado na publicação dos fatos narrados. Assim, como mencionado anteriormente, narrador e narratário, complementam a imagem proposta pelo autor.

3.3. O TRANSLADO DO SANTO DO DIA

A história de Jerônimo da Piedade (Querô) é bem pontual, não há indicações que remetem ao antes da exploração sofrida. O depois permanece subentendido, uma expectativa sobre o que poderia acontecer posteriormente à trama publicada no jornal pelo jornalista fictício que acredita em uma mudança positiva da situação narrada.

O período da infância não é descrito, apenas citado rapidamente. A ação inicia-se na libertação da exploração da cafetina Violeta. Há uma citação direta sobre o tempo em que Querô permanece encarcerado: um ano e pouco. Posteriormente, a duração das ações ocorre em um curto período, indicando que a idade do protagonista não ultrapassa a adolescência.

O apelido, dado pela madrasta Violeta por revolta e descaso o condena a uma vida de humilhação. A madrasta é a dona do prostíbulo que, no início da narrativa, tenta botar “ele na roda das freiras”, pois “criança em casa de mulher não presta. Criança dá azar. Espanta freguês.”(p. 8). Contudo, resolve cuidar do órfão por medo, já que “as mulheres do pedaço já estavam tramando enforcar a porca podre num poste, se eu (Querô) morresse também.”Assim, Violeta explora a criança abandonada visando ter algum beneficio com a situação ingrata deixada pela sua ex-empregada, mãe do protagonista.

Há um indício descritivo pertinente para a posterior análise, que é o relato do batismo da criança abandonada, ocorrido na Igreja do Valongo, onde sua mãe se suicidou: “ela (Violeta) me botou o nome do santo do dia, Jerônimo, e o sobrenome da minha mãe, Piedade. Jerônimo da Piedade, filho de puta com pai desconhecido, afilhado de uma cafetina que ficou sendo madrinha e dona.” (p. 10).

Essa imagem do batismo evidencia a evolução de uma das análises das linhas narrativas: a exploração da criança. Ironicamente, não há piedade por parte de ninguém para com Querô,

assim, o sobrenome soa com um certo cinismo. O protagonista não é visto como santo em nenhuma situação narrada e seu nome de batismo é esquecido completamente. A fé, presente no discurso do narrador, está ligada ao Pai de Santo Bilú e a sua ajudante Gina, ou seja, a Igreja do Valongo somente é o local onde sua mãe cometeu suicidou. Por fim, a questão da barganha e da coisificação do individuo será um dos fatores principais que levará o protagonista ao declínio fatal. Pois passa a narrativa fugindo de seus, potencialmente, donos: Violeta, Tainha, Juizado de Menores, internos do reformatório, carcereiros, Brandão e policiais.

O esquecimento da identidade do protagonista e, posteriormente, a ocultação do nome do jornalista que publica, ficcionalmente em um jornal, o diário íntimo de Querô, representam uma heroização dos sujeitos autônomos excluídos da sociedade e o uso da mídia como instrumento pertinente na apresentação e na solução dos problemas sociais. O jornal impresso, na década de 1970, aparece como um instrumento popular que difunde informação para ajudar o próprio povo em meio a uma censura ditatorial, uma exclusão e exploração social. Contudo, se nos romances-reportagem o jornal é um elemento extraliterário essencial na criação da trama, em *Uma reportagem maldita* ele funciona como parte integrante das ações narradas.

O início do declínio para a ilegalidade por parte do protagonista ocorre após um assalto a um marinheiro estrangeiro no cais do porto de Santos. A partir desse momento, as complicações tornam-se rotineiras na narrativa e formam um conjunto decrépito evolutivo que vai ser crucial para o desfecho fatal praticado pelos policiais.

Como somente os mais aptos se sobressaem na república pliniana, o Tainha, que é uma das representações do malandro já adulto (assim como, posteriormente, Brandão o será), entrega o menor para as autoridades, visando a um acordo de não prisão, no final do segundo capítulo: “Me sacaneou. Ele sabia que eu, sendo menor, pegava cana leve e não ia ter como ajustar a bronca com ele”. (p. 22).

Preso, Querô apanha e confessa para o policial Sarará até os crimes não cometidos. A narrativa aponta a obrigação da polícia em apresentar bandidos presos, e não solucionar os crimes. É enviado ao Juiz de Menores que, sob o olhar desesperado do protagonista, representa o total descaso dos representantes legais da sociedade para com os menores abandonados.

> - Como é seu nome?
> - Jerônimo da Piedade.
> - Nome do pai?
> - Desconhecido.
> - Nome da mãe?

> - Alzira da Piedade. Falecida.
> - Onde nasceu?
> Onde nascem todos os filhos da puta, era o que eu queria responder praquele filho de uma cadela sarnenta, com óculos, gravata, bigode, e todo fedido, que, ali sentado atrás de uma mesa, queria saber de tudo que não lhe interessava. Que merda!
> O que pode interessar pra um porco capado saber de onde se vem, quem fudeu quem pra gente ser cagado no mundo, se no fim desse papo todo vai mesmo recolher a gente com um monte de pivetes que também estão no mundo por descuido de putas?
> Pra que esses idiotas fazem tantas perguntas? Onde nasceu! Que conta isso?
> Quando se é filho da puta, tanto faz nascer aqui ou ali, a merda é a mesma.
> Na China, ou na casa do caralho. Mas, não adianta explicar essas coisas pros miseráveis. Pra ficar mais rápido, é melhor responder:
> -Em Santos. (MARCOS, 1979, p. 29)

Este monólogo, de tom confessional, é a primeira crítica direta acerca das instituições carcerárias e seus responsáveis. Apresenta, metaforicamente, a relação entre indivíduos subalternos e representantes que ocupam papeis sociais fundamentais para a manutenção da ordem urbana (especificamente o sistema judiciário).

Ao querer responder às perguntas sobre o seu ódio para com o mundo, o protagonista dá ao leitor uma reflexão sincera acerca de uma situação indigna que tem uma criança explorada como representação da injustiça. Contudo, o verdadeiro inferno na vida de Querô se iniciará no Abrigo de Menores (Febem), que é onde ele começa a ver as situações não mais sob um ponto de vista infantil e puro, mas sim como um delinqüente raivoso que começa a ser construído pela sociedade carcerária. O monólogo reforça que ele, deveras, é um filho de prostituta e assim é identificado sempre, por meio de um apelido herdado que representa o ódio pela vida. Não diferenciando a moral do filho da moral da mãe, o ambiente que o cerca começa a moldá-lo marginalmente e esperar dele as atitudes ilegais.

O capítulo também demonstra que as situações circunstanciais de um espaço sem ordem podem tirar toda a dignidade do indivíduo, independentemente de suas penas e direitos legais. Mesmo depois que, aparentemente, já não há o que explorar, ainda existe o corpo que servirá como satisfação sexual, e esse fato, ocorrido no terceiro capítulo do romance, amplia consideravelmente a raiva do protagonista: “Só ia fazendo uma lista de todos que eu ia matar quando saísse dali. Se desse, não escapava ninguém” (p. 39), afirmou o narrador depois de ter sido violentado sexualmente. Essa intenção de matar os que a ele violentaram é uma manchete de jornal verídica usada por Plínio Marcos como inspiração na composição de *Barrela*, em 1957, demonstrando assim, que a construção narrativa de *Uma reportagem maldita*, remonta textos anteriores e apresenta um certo amadurecimento literário.

Ao ser mandado para o Abrigo de Menores, Querô presenciará um individualismo e uma exploração sexual que são práticas rotineiras em um ambiente que representa o total descaso das autoridades para com os menores infratores. O reformatório deveria ser um ambiente de disciplina e ordem que tem o objetivo de recompor e reabilitar delinqüentes, mas é apresentado como um ambiente imoral.

O primeiro contato do protagonista com os demais internos sugere uma hierarquia que é medida pelo tempo de encarceramento e pelo tipo de acusação dos encarcerados. O crime cometido define a posição dos subalternos dentro do cárcere. Assim, a narrativa apresenta ao leitor a circunstância que cria as castas dos marginalizados e a relação com os carcereiros. Quanto mais se relacionava com os demais menores e carcereiros, mais Querô tornava-se objeto de intimidação. Não suportando a humilhação sofrida, percebe como o ambiente influencia nas suas atitudes e inicia uma briga com outro interno. Encarcerado dentro de uma cela minúscula e sem janelas, o protagonista revê seus curtos passos, seus medos e começa a aspirar algo diverso daquilo que está narrando.

A infância que lhe foi tirada serve como aconchego nos momentos de solidão. O contraste entre certo e errado no ambiente carcerário faz Querô ter seu primeiro momento de reflexão afetiva. O medo da solidão e a esperança de mudar de vida fazem o protagonista ver sua mãe como heroína, chega a perdoá-la e a afirmar que entende os motivos do suicídio e os motivos que a levaram a se ver livre de toda a humilhação que sofria.

> Que me lembre, foi a primeira e única vez que chamei por minha mãe. As lágrimas me corriam pelo rosto e eu chamava por minha mãe. Naquela hora, não tinha raiva dela, nem nojo.
>
> Até entendia por que ela tomou querosene e por que me largou no meio das feras. Me deu muita pena daquela mulher que me pôs no mundo. Pra ela ter bebido querosene, devem ter realmente feito muita sacanagem pra ela. Sacanagem grossa.
>
> Uma atrás da outra. E se ela me botou no mundo, se ela não me abortou, nem nada, é que queria fazer alguém dela.
>
> Alguém por ela. Alguém de verdade. Que fosse por ela e dela. Só isso. Minha mãe queria ter alguém dela neste mundo de gente sozinha.
>
> E esse alguém era eu. Que pena que não deu pra ela agüentar, não deu pra esperar pra ver eu crescer e a raiva crescer em mim e estourar com tudo, descontar tudo o que lhe fizeram.
>
> Pensando nessas coisas, me senti melhor.
>
> Parecia que eu conversava com minha mãe ali no escuro. Fui relaxando, e me senti crescer de novo. (MARCOS, 1976, p. 34)

Se, anteriormente, no primeiro capítulo, a figura da mãe aparecia como uma pessoa sem respeito, totalmente desprezível e sem qualquer apreço, agora, ela aparece como a representação de algo bom e amoroso, que faz o protagonista pensar em melhorar a situação em que vive. O suicídio da mãe representava a desistência de viver "neste mundo de gente sozinha". Mas, mesmo isolado em uma cela, rodeado por baratas e ratos, o protagonista não desiste; pelo contrário, começa a acreditar em possibilidades de superações futuras, despertadas pela assombração da figura materna.

O caos e a desordem que o rodeiam funcionam como motivos na busca da ordem e da sua tranqüilidade na sociedade. Nesse discurso acima, a figura da mãe é a primeira responsável pela esperança que o protagonista carregará até o momento de sua morte.

Ao acreditar que pode superar as adversidades e explorações, Querô passa a ter como objetivo provar que é capaz de mudar o destino determinista que afirmou ter no início da trama. No entanto, essa expectativa de superar as adversidades será, novamente, desiludida no momento em que as ameaças de violência sexual se tornam reais. A superação das adversidades será uma utopia a partir desse momento.

Visando manter a ordem interna do Abrigo de Menores, um dos carcereiros – que é a representação da honestidade dentro de um ambiente desonesto –, leva Querô para uma cama solitária dentro de um alojamento vazio. Aqui, o leitor percebe que o carcereiro usa a sua autoridade para criar uma atitude ilícita que visa a uma ordem espacial, pois a violência sexual nesse ambiente deixou de ser um ato condenável para se tornar prática rotineira que funciona como manutenção da relação entre carcereiros e internos.

> Logo a luz apagou. Eu não tive tempo de me mexer. Todos pularam em cima de mim. Me agarraram pelo pescoço e me taparam a boca com um travesseiro pra eu não gritar. Me deram pontapés e socos.
>
> Me derrubaram no chão, me rasgaram a calça, nem mexer as pernas eu podia. Estava preso pelos braços e pelas pernas. Eles me pisavam. E me enrabaram. Quantos foram, não sei. Mas, foram quantos quiseram. (MARCOS, 1976, p. 38)

O carcereiro, tomando parte na violência sexual praticada pelos internos, deixa de ser uma figura exemplar da ordem para se incorporar à parcela desonesta que representa o caos da sociedade. Ao ser cúmplice de um crime, o vigia equipara-se aos internos e coloca a discussão ordem e desordem em uma relativa dúvida: a idéia sobre ordem e desordem do carcereiro é a mesma dos internos e das autoridades que abusam de sua condição para camuflar o caos que

existe em ambientes corruptos? Possivelmente, sim, e isso é provado a cada atitude narrada pelas personagens secundárias.

Essa inversão de valores pode ser vista com um relativo distanciamento também. Pois ao oferecer Querô aos demais garotos, o vigia evitou uma possível rebelião no ambiente carcerário em que ele era o responsável e, ao mesmo tempo, possibilitou a satisfação sexual de cada um dos potencialmente desordeiros. Ou seja, o sacrifício do mais fraco representou a tranqüilidade dos mais poderosos. O uso do poder faz a relação social se manter estável, independentemente de questões éticas, morais e legais. A manutenção da ordem das autoridades carcerárias dependeu de práticas ilegais dos internos e responsáveis. Assim é a república pliniana, os mais fracos pagam pela comodidade de quem tem o poder lícito na sociedade.

Após algum tempo de recuperação na enfermaria do Abrigo de Menores, a violência sexual volta a rondar o protagonista. Como já dito anteriormente, Querô serve como mercadoria barganhada entre seus donos em potencial.

No final do terceiro capítulo, o seu Edgar, velho cozinheiro do reformatório, assedia Querô e se oferece como possível amante, mas o protagonista o renega: “[...] O gorgota velho acho que pensou que eu estava entrando na cantada dele. Começou a me chinchar. Eu sentia o pau dele duro e me dava nojo.” (p. 40). Novamente, cansado da violência e da exploração, o protagonista, em um momento de fúria que busca libertação, esfaqueia o cozinheiro e causa um certo tumulto que proporciona uma rota de fuga. “E todo mundo correu e gritou. Eu saí correndo. Ninguém me cercou. Passei fácil pelo portão. Quando dei por mim estava na estrada que leva do Reformatório ao pontilhão das barcas.” (p. 41).

Se a sua primeira busca pela liberdade se deu na fuga das explorações de Violeta, agora, o protagonista foge das explorações sexuais do Abrigo de Menores. Querô caminha no mangue que cerca o reformatório: “[...] andei o dia inteiro. Anoiteceu e eu continuei andando. Só parei quando vi o relógio do cais do porto. Senti um alívio. Perto do porto eu estava perto de casa.” (p. 41). O cais do porto de Santos, descrito em um primeiro momento como um lugar escuro que significava o caos, agora era iluminado e significava a liberdade. Novamente a relatividade da ordem e desordem espacial que tem o meio como influência direta.

No quarto capítulo, o protagonista se vê em uma situação que insiste em persegui-lo. Se no reformatório o protagonista tinha o corpo violentado sexualmente, agora era a única coisa que tinha como barganha. Contudo, as coisas acabam por sair do controle e Querô, incorporado de sentimentos agressivos e recordações ruins, espanca o travesti Naná que aceitou ajudá-lo e

rouba-lhe algum dinheiro e algumas roupas. O travesti é ao mesmo tempo provedor e explorado, pois, no capítulo posterior, o narrador vai encontrar-se novamente com Naná, que não questionará as suas prévias atitudes, e o protagonista se sentirá, momentaneamente, livre.

O quinto capítulo se inicia com um fluxo linear de pensamento do protagonista que cria a possibilidade de se aproximar da menina Lica, única personagem do texto que faz o protagonista pensar em um relacionamento amoroso. Querô ainda é uma criança que, apesar de ter sido violentado sexualmente, é virgem, pois não há relato algum sobre relações sexuais consensuais entre sexos opostos no texto. Assim, quando Querô fala de Lica, sente-se incomodado. Ao descrever seus desejos futuros, o pensamento sobre um amor verdadeiro o deixa tranqüilo, livre e à vontade diante das situações deploráveis de sua vida. Querô esquece seu passado e se vê sob uma honestidade que pressupõe algo melhor. Cria uma perspectiva para "com aquela menininha" (Lica), diz o narrador: "[...] eu me entortava. Não sabia o que dizer. Sempre que via ela, eu ria como um bestalhão. Ela também ria. [...] Pensando nela, eu ficava numa boa." (p. 52).

Ao saber que naquela noite haveria uma pequena festa na casa do pai Bilú de Angola e Lica lá estaria, o protagonista vai tentar ganhar algum dinheiro para poder pagar a condução que o levaria ao encontro. Essa busca pelo amor será o encontro com seu desfecho fatal.

O pouco trabalho honesto que efetuou nunca o compensou, então se dedica a um jogo de Bilhar contra um malandro velho do cais do porto chamado Brandão. Essa busca pelo dinheiro que pagaria a travessia pela cidade em direção à festa, proporcionará ao protagonista um novo tipo de exploração carcerária. Novamente, a situação espacial inverte as suas expectativas e a condição marginal se fará presente.

Ao subestimar seu adversário no jogo, um marginal bem mais velho e experiente, o protagonista se vê diante de um de sinuca de bico. Além de perder as cinco partidas e não ter o dinheiro para pagar, começa a ser perseguido pelo policial Sarará, o mesmo que o espancou e o mandou para o Abrigo de Menores sob confissões de crimes não cometidos. Como já expresso anteriormente, as complicações tornam-se repetitivas e o protagonista já está rotulado e fadado como marginal, mesmo apresentando pensamentos ingênuos, como, por exemplo, acreditar que poderia tirar dinheiro de um malandro velho nas mesas de jogo do cais do porto.

Os policiais, Sarará, e seu parceiro Nelsão, deixam esclarecidas as suas ambições de explorar o protagonista para terem privilégios financeiros adquiridos. Querô será visto como mercadoria, pois a troca se dará entre a prisão de Brandão e pagamentos semanais de propina.

> - Te vi lá no boteco. Aquele negrão é foda. Mas, deixa ele. O que é dele, ta guardado. Se a gente se entender direitinho, hoje mesmo a gente cuida do crioulo. Ele é muito valente. Uma cana vai fazer bem pra ele que tu acha disso Querosene?
>
> - Que tu quer comigo?
>
> - Não te falei, Nelsão, que o garoto era linha de frente? Ta aí. Vai logo no assunto. Querosene, eu te acho legal. Por essas e outras, a gente vai ser sócio. Entendeu?
>
> - Não, porra!
>
> - Vê Nelsão, ele não entendeu. Ajuda a explicar.
>
> O filho da puta do Nelsão me deu um soco nas costelas que quase me fez vomitar. Sem se alterar, o Sarará continuou:
>
> - Doeu, Querosene? E isso foi pra te mostrar quem é o Nelsão. Agora, tu vai entender. Meu chapinha Nelsão foi lutador de boxe, peso-pesado, pegava bem. Aí, não deu mais. Entrou pra policia. Agora, tu sabe como é. Tira ganha pouco.
>
> E o Nelsão é gente fina. Acostumado com bom trato. A grana de tira não dá pra ele. Tas me entendendo? (MARCOS, 1976, p. 59)

Ao proporem um acordo inescrupuloso ao menor, os policiais contribuem para o caos urbano e impedem o protagonista de ter, ou ao menos sonhar em manter, uma vida honesta. Sarará e Nelsão representam o que a Violeta e o que o carcereiro do reformatório representaram na vida do menino órfão: o abuso de poder e a exploração que visa à satisfação própria. As autoridades destroem os virtuosos sentimentos que surgiram no coração de Querô: perdoar a mãe, arrepender-se dos atos ilícitos, acreditar em um futuro melhor e pensar em um amor verdadeiro com Lica.

O enredo da narrativa vai demonstrando ao leitor uma criança que por mais que tente recomeçar a vida estagna-se diante do ambiente desonesto que o cerca. Há uma constante inversão de valores que persegue o protagonista em um mundo fictício que de literatura infantil só tem a criança explorada.

Jerônimo da Piedade começa a ser, na metade do romance, o exemplo do pária perene completo da república marginal pliniana, mesmo ainda sendo uma criança. Por mais que procure encontrar sua catarse, mais as autoridades o puxam de volta ao ostracismo que o mantém preso, virtualmente, praticando os atos mais reprováveis sob uma ótica honesta. Em cada capítulo do diário íntimo do protagonista há um demônio que o assombra ao longo de sua caminhada em direção a morte, dividida em dez partes, sendo que, somente na última, há de se libertar das assombrações que o perseguiram.

O sexto capítulo de *Uma reportagem maldita* começa com um monólogo confessional acerca dos conflitos psicológico do narrador. De um lado, ele tenta pensar no amor de Lica e nas

rotas de fuga para se ver livre da exploração que o persegue. Do outro lado, expõe a sua raiva contra a sociedade que insiste em renegá-lo e contra as autoridades que o perseguiram ao longo da vida. “E eu não podia nem sonhar com a Lica. Como é que um otário bunda-mole que paga pedágio pra tira escroto vai ter mulher. Um dia eles vêm e esculacham o nego na frente da mulher, e deitam e rolam com ela.” (p. 64). A imagem proposta pelo discurso do protagonista se apresenta às avessas, como se as autoridades simbolizassem o ladrão que procura suas vítimas, e a vítima, necessitando exercer a justiça que cabe aos responsáveis pela manutenção da ordem social urbana, é que deve executar as penas legais.

Querô passa a maior parte desse capítulo isolado em seu quarto, escondido. Esquecendo da vida nas ruas, refletindo sobre sua situação e fugindo da parcela, aparentemente, honesta da sociedade. O isolamento é como uma droga que o entorpece e o faz esquecer de todos os seus problemas insolúveis. Todavia, nesse momento de desordem, fuga e caos psicológico a fé religiosa, representada pela personagem Gina, ajudante do Pai Bilú, ainda lhe proporciona sentimentos emotivos e futuras esperanças. Mas como a república pliniana é trágica, os policiais aparecem para cobrar o contrato de propina de que Querô havia fugido.

Espancando e humilhando Querô e Gina, a figura das autoridades aniquila a única coisa que ainda sobrara na curta vida do protagonista: a fé, que ficará encolhida em um canto.

> O filha da puta do Sarará foi entrando e se instalou no pé da cama. O Nelsão nem falou. Me deu um soco nas costelas, que não me matou porque ainda não era a minha hora. A Gina quis explicar que eu estava doente. Levou um tapa na boca e se encolheu num canto. (MARCOS, 1976, p.69)

Contudo, Querô consegue fugir e permanecer escondido em galeras vazias do cais do porto de Santos. Lá, o protagonista se depara com um ex-interno do Abrigo de Menores, Zulu. Nesse momento da narrativa, a ordem e a desordem se diluem rapidamente na consciência do protagonista, e ele, começa a perceber que o mundo em que vive somente lhe dará duas opções: a marginalidade ou a morte.

Ao se apresentar bem vestido, com dinheiro, maconha e armado, Zulu representa o marginal que, por meio da desordem, se mantém tranqüilo na ordem social, ao passo que Querô, apresenta-se como um subproduto marginal da sociedade que o excluiu e da desordem que ele tanto renegou. Mas o rápido esclarecimento por parte do protagonista o faz assimilar que somente aderindo à criminalidade que ele poderá se ver livre das injustiças que o cercam.

Sem remorsos, ingenuidade ou arrependimentos, premedita o latrocínio praticado contra o ex-interno que o violentou em épocas passadas de cárcere. Querô vê na arma de Zulu a chance de se ver livre da exploração e de ter uma vida melhor. A arma de Zulu significará, simultaneamente, a libertação e a morte do protagonista. Querô entrega-se à criminalidade. Sente-se, novamente, à vontade, e percebe que, talvez, esse seja o seu lugar natural na história. Mesmo se sentindo bem anteriormente, quando perdoou sua mãe, acreditou em um futuro honesto e apaixonou-se por Lica, o protagonista, por meio do discurso, demonstra ter achado o seu verdadeiro lugar ao assassinar Zulu: "acendi um cigarro e fiquei parado fumando. Estava à vontade, brincando de rodar o revolver." (p. 80). Normalmente é isso que as crianças fazem, brincam. Mas aqui, as brincadeiras são todas trágicas, e o cigarro significa um prazer complexo: O prazer que surge com a eliminação de seus opressores.

A gravitação pelos dois hemisférios da sociedade e o plano de assassinar representantes da legalidade vão oferecer à criança que brinca com a arma uma punição severa, já que é o ambiente ordeiro que o cerca e a sociedade honesta que julga as ações ilegais, quaisquer que elas sejam. Foi como afirmou Lúcio Flávio, personagem de José Louzeiro, após ser explorado, espancado e preso: "Polícia é polícia, bandido é bandido", destruindo qualquer pretensão de justiça e igualdade em um ambiente marcado pelo abuso de poder.

A condição social e o que ambos representam para o povo – polícia e bandido – anulam qualquer tipo de questionamento acerca das atitudes praticadas por Querô. Se os representantes da ordem que abusam do ilícito são coroados na república pliniana, os marginais que têm virtudes e aspiram ao lícito são, sem muitas justificativas, punidos. O oitavo capítulo do romance é o início do desfecho da trama fatal.

> Me afobei. Não podia. Mas, aquela conversa foi me deixando doido. Puta e corno era o que mais tinha ali. Aquele cheiro de perfume de puta entrou no meu nariz, senti gosto de sangue na boca, meus olhos começaram a arder e eu aí não vi mais porra nenhuma. Puxei o trinta e oitão e despejei. Foi a zorra encarnada. Gritaria, corre-corre. Puta enxame! Dei crepe. Acertei no Nelsão e vi o puto cair. Mas, errei o Sarará.
>
> Adivinhei que ia ter pra troca. Só que eu estava doido.
>
> Corri pra dentro. Jogando todas. Bala não tem leme. O Sarará atirava também. Senti a picada no ombro.
>
> Outra na perna. Vi uma puta sangrando e berrando. Avancei. Avancei. Bam. Bam. Bam. Botei três no Sarará. Três. (MARCOS, 1976, p. 84)

Após fugir dos homicídios praticados no bar, o protagonista esconde-se em uma das galeras vazias do cais do porto de Santos, onde, posteriormente, será fuzilado. Se o porto foi o ambiente que representou o cárcere e a liberdade ao longo da trama, agora será o lugar onde o protagonista será julgado, condenado e enterrado.

O penúltimo capítulo do romance apresenta um narratário dialogando com o protagonista. O jornalista ficcional não comenta nada até esse momento, deixa Querô desabafar para o gravador tudo aquilo que sente.

> - Ô, do gibi, por que toda hora tu pára essa merda?
> - Pra trocar a fita.
> - Porra, eu falei pra caralho.
> - Quatro fitas dos dois lados.
> - Pra que tu quer isso? Tu vai pôr no gibi minha vida? Essa merda toda? (MARCOS, 1976, p. 87).

Mesmo estando prestes a morrer, o narrador protagonista mostra-se como realmente é, uma criança que só conhece uma realidade, a da exclusão e exploração, mas nem por isso abandona a fé e a esperança de superar mais uma adversidade. Com um gravador manual, o representante do jornal se dispõe a ajudar o bandido: “Olha, Querô, eu posso tentar falar com os tiras.” (p. 88). Mas Querô percebe que a sua única saída é a morte: “Eu sei das coisas todas. Se eu saio daqui vivo, eu estou fudido. Se saio daqui morto, é a mesma merda.” (p. 89). Já não acredita mais em ninguém e apenas espera o tempo trazer-lhe o fim. Começa a entender que o mundo em que viveu nunca lhe proporcionou qualquer momento de tranqüilidade ou alegria. Fala sobre isso diretamente ao jornalista: “Porque era a minha vida que valia ali. A minha bronca fudida de tudo. Desde que eu nasci. Desde esse apelido porco que eu carrego. Tu sabe porque os caras quando querem me encher o saco me chamam de Querosene? Sabe, porra nenhuma!” (p. 93). Possivelmente, nem o protagonista sabia. Ele apenas sabe que a tentativa de mudar sua situação não passou de uma ilusão.

Para o narrador, tudo está fora da ordem e não há maneiras de consertar o caos de sua vida e nem o caos do mundo que o cerca. Não há mais diferença entre ordem e desordem, tudo é reflexo da sociedade desarmônica que o excluiu. Contudo, ainda apresenta, em suas últimas palavras, a crença utópica de sair dessa situação vivo: “Mas, se eu escapo? Se tivesse arreglo?

[...] Mas, se o pai Bilú e tal e coisa, ele é bem chegado dos santos, às vezes ele está sabendo das coisas e não diz nada e vai se mexendo. Que é que tu acha que iam fazer comigo?" (p.91)

O leitor também já percebeu que a situação do protagonista é irreversível e a fatalidade é a resposta das autoridades para seus filhos abandonados. Assim, a busca fictícia por uma organização social que proporcione igualdades não passa de uma quimera, uma utopia.

Ao afirmar que quer saber da história marginal do moribundo para ajudá-lo, o jornalista aparece como um representante dos excluídos que tenta construir a ponte entre os incluídos. Além de acreditar em uma força, representada pela mídia impressa, que pode mobilizar a opinião pública acerca da situação deprimente de certos grupos excluídos da sociedade.

Essa relação fictícia entre autor e jornalista embasa o título do romance e reafirma o escritor Plínio Marcos como um representante social que usa seu espaço na mídia objetivando, liricamente, apresentar as crueldades praticadas contra os excluídos para uma sociedade até então inerte e despreocupada. Talvez a relação maior desse romance de Plínio Marcos com o jornalismo esteja no fato de que se a sociedade não consegue, ou não quer, enxergar um certo caos, então, caberia ao jornalista apresentar a complexa questão entre ordem e desordem urbana sob o ponto de vista dos excluídos para que haja uma reflexão. Essa seria a intenção principal do conjunto romance-reportagem.

Toda vida marginal está em total dependência daqueles que, por lei, são obrigados a zelar por elas e protegê-las. Os responsáveis, no texto pliniano, exploram cada vez mais essa parcela indefesa da sociedade. A realidade urbana de Plínio Marcos inverte os valores e faz da miséria uma fonte de satisfação individual para algumas parcelas lícitas da sociedade.

O último capítulo do romance tem o foco narrativo do jornalista, que foi apresentado sob o ponto de vista de Querô como o homem do Gibi, talvez pelo fato de que ele, o protagonista, analfabeto, só entendia as imagens das Tiras e dos Cartoons nos jornais. Esse foco narrativo aparece com certa ironia em relação ao rótulo de grande criminoso quando, ao final do texto, Querô é executado pelas autoridades.

> De repente, o estardalhaço das sirenes foram crescendo, crescendo e vieram parar ao meu lado. Das viaturas, desceram homens nervosos e armados de metralhadoras e revolveres.
>
> Um deles arrancou brutalmente, de um dos carros, o Pai Bilú e a nega Gina. O chefe dos homens berrou:
>
> - É aqui, seu vagabundo?

> Com a cabeça, Pai Bilú confirmou. A negrona Gina começou a chorar. Os homens a deixaram onde estava. Empurraram o Pai Bilú para o mato e foram atrás. Outra vez tudo ficou em silêncio.
>
> O tempo passou. Minutos ou horas, tanto faz isso diante da eternidade. Até que estouraram os tiros. Muitos tiros. Muitos mesmo. Depois, outra vez silêncio.
>
> E o grito de vitória dos homens e um soluço da nega Gina. Acabara a caçada ao perigoso bandido Jerônimo da Piedade, vulgo Querô ou Querosene. (MARCOS, 1976, p. 97)

Essa última imagem, narrada pelo jornalista, significa a decadência daqueles que exercem papeis sociais lícitos dentro da sociedade e a total exclusão daqueles que são vistos como indivíduos de menor valor. Querô é uma figura sobressalente dentro da ordem social. Foi explorado somente como estepe para a ascensão dos outros membros de uma sociedade que, simbolicamente, é corrompida facilmente e abusa de uma situação autoritária.

Primeiro, serviu de escravo para a cafetina Violeta, sua primeira dona, que via na criança abandonada um modo de compensar o problema deixado pela mãe suicida. Depois, serviu de bode expiatório para a malandragem santista, que mantinha estreitos laços contratuais com as autoridades do porto. No cárcere, foi objeto de satisfação sexual para os internos e cobaia apaziguadora para os carcereiros. Posteriormente, foi usado como fonte de renda extra para policiais corruptos e teve, enfim, sua cabeça apresentada como prêmio pelas autoridades que o assassinaram. Querô foi degradado, gradualmente, pelo ambiente que o cercou. Passa a narrativa fugindo e se escondendo do mundo ordeiro que, sob a ótica pessimista do narrador, é completamente ilícito e caótico.

A sua busca pela ordem não foi alcançada porque não há conciliação entre sujeito oriundo da desordem suburbana e organização social lícita. A identificação do protagonista pela sociedade está naquilo que ele possui como tradição, e ele somente possuía um passado de marginalidade, exploração e uma identidade que o remete ao suicídio da mãe meretriz. Assim, o antagonismo entre exclusão e inclusão permanece edificado sob as leis impostas pelo abuso das autoridades.

A inovação significativa na obra de Plínio Marcos se encontra na representação de realidades cruéis que abordam a violência e a exploração entre indivíduos sob o ponto de vista marginal. Não há qualquer enfeite ou camuflagem para apresentar, em um estilo lírico e singular, situações passíveis de reflexões. O encadeamento das funções discursivas de cada tema apresentado ao longo dos capítulos constrói os motivos que levaram ao extermínio do protagonista-narrador.

O protagonista do romance passou sua vida tentando se libertar daquilo que o cercava e o rotulava. Seu único prazer é sonhar, sua ação contínua é fugir, esconder-se, e sua conclusão é morrer, enquanto a sociedade está por ignorar as situações que se fazem cada vez mais cotidianas nos enredos literários jornalísticos de 1970. *Uma reportagem maldita* é uma representação alegórica dos mecanismos do abuso de poder. O texto tem seu caráter de denúncia eficiente, sintetiza literariamente uma situação social ampla e apresenta uma personagem que é uma duplicação complexa do marginal brasileiro. A mão de Plínio Marcos não só pintou gente desfigurada socialmente, como também apontou possíveis causas dessa desfiguração urbana. Querô, ao final do romance, é colocado como um troféu conseguido à margem dos sistemas legais.

O estilo narrativo é facilmente relacionado ao autor, há um lirismo no discurso que faz o leitor tomar partido e apresenta uma criança que precisa alcançar um esclarecimento prematuro acerca de sua situação imutável. A busca pela superação das adversidades do protagonista é uma utopia porque o ambiente, autoritário, nega qualquer possibilidade de mudança.

A questão das adversidades sociais, as atitudes marginais e o descaso das autoridades para com o excluído perpassaram quase toda a obra pliniana, como uma assinatura de um escritor que, por meio da arte literária, tentava exemplificar, artisticamente, o que vivenciava. A maioria dos textos contém discursos agressivos que, em uma primeira leitura, parecem somente representar a vida do menos favorecido da sociedade. Mas, em uma leitura aprofundada, proporia uma crítica incisiva e uma prosa mais representativa no âmago da literatura brasileira. Essa difusão de fatos por meio de narrativas é também parte de um conjunto de pensamentos que se fizeram presentes na década de 1970, por meio dos romances-reportagem, contos-notícia e estilos neonaturalistas. O estilo individual do escritor e as idéias culturais e políticas são premissas pertinentes que ajudaram na construção do enredo do romance.

A ação e o vocabulário da narrativa pliniana apresentam uma instabilidade social sob um ponto de vista focalizado em personagens e ambientes marginalizados. A ordem e a desordem, o lícito e o ilícito são relativos quando a situação cotidiana é propícia ao roubo, ao tráfico de drogas e às atitudes tidas como fora da ordem normal das leis cívicas. Mas, na visão do protagonista, somente visam à sobrevivência em um meio já corrupto por natureza que é mantido por aqueles que detêm o poder e abusam dessa condição. A construção da trama se apresenta por meio de predições que variam de acordo com a situação daquele que narra, assim, o paralelismo entre lícito e ilícito aparece sob a instabilidade desfocalizada de uma criança que, gradativamente, perdeu os sentidos.

Há vários exemplos dessa desfocalização do ponto de vista tradicional na literatura brasileira produzida nos anos de 1970 que se distanciam do conjunto que usa fatos verídicos como pressupostos indiscutíveis na criação de enredos e, só para permanecer no campo que mantém a relação excluídos e sociedade, cita-se aqui um exemplo da vertente chamada conto-notícia que se encaixa nesse paradigma.

O conto *O cobrador* (1978), de Rubem Fonseca, tem um narrador que, assim como em *Uma reportagem maldita*, acredita no direito de cobrar da sociedade tudo o que lhe foi "negado" ao longo da vida.

> Odeio dentistas, comerciantes, advogados, industriais, funcionários, médicos, executivos, essa canalha inteira. Todos eles estão me devendo muito. Abri o blusão, tirei o 38, e perguntei com tanta raiva que uma gota de meu cuspe bateu na cara dele, - que tal enfiar isso no teu cu?
>
> Ele ficou branco, recuou. Apontando o revolver para o peito dele comecei a aliviar o meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos todos como se fossem bolas, eles pipocavam e explodiam na parede. Arrebentar os cuspidores e motores foi o mais difícil, cheguei a machucar as mãos e os pés.
>
> O dentista me olhava, várias vezes deve ter pensado em pular em cima de mim, eu queria muito que ele fizesse isso para dar um tiro naquela barriga grande cheia de merda. Eu não pago mais nada, cansei de pagar! Gritei para ele, agora eu só cobro!
>
> Dei um tiro no joelho dele. Devia ter matado aquele filha da puta. (FONSECA, 1978, p. 166)

Ao afirmar que odeia muitos representantes do meio social (dentistas, advogados, médicos...), o narrador-personagem de Rubem Fonseca se coloca, automaticamente, no campo da exclusão e da revolta. Excluído porque não participa de nenhum papel social lícito, e revoltado porque, além de não fazer parte da sociedade, paga pela situação cômoda daqueles que, sob sua ótica ofuscada, são seus devedores.

Em *Uma reportagem maldita*, o protagonista também paga suas penas a outrem desde os primeiros capítulos da narrativa: primeiro paga serviços domésticos para a madrasta Violeta, depois paga sexualmente aos internos do reformatório e, por fim, é obrigado a suprir, financeiramente, as vaidades de dois policiais corruptos. Quando já não distingue ordem e desordem, se revolta e cansa de pagar, resolve cobrar. Acaba sendo assassinado com um "grito de vitória dos homens" que acabaram a caçada ao "perigoso bandido Jerônimo da Piedade, vulgo Querô ou Querosene." (p. 98), demonstrando assim, que ambas as focalizações, estão ofuscadas. Tanto em *O cobrador* quanto em *Querô*, as situações são análogas, os protagonistas sentem-se

refugados pela sociedade que os cercam, abusam do ilícito, sem ter plena convicção dos atos, para se manterem vivos em um ambiente adverso. O que afasta o Rubem Fonseca e o Plínio Marcos da homogeneidade do conjunto romance-reportagem e contos-notícia é a forma como a estrutura narrativa foi construída.

Apesar de o protagonista do romance pliniano passar por um reformatório, tornar-se bandido e assassinar policiais, o discurso em primeira pessoa consegue transformá-lo em um (anti) herói esperançoso que carrega uma carga humanitária que é perceptível em seu discurso. Mas como já veio predestinado à penitência em razão a um negativo determinismo espacial e um rótulo indigno, não consegue mudar o seu destino devido às situações ilícitas que o cercam. Também não consegue sair do meio corrupto que acaba por torná-lo uma vítima.

Essa carga humana, presente em um discurso desesperado de uma criança que beira à morte, apresenta uma dramaticidade que faz o texto se distanciar do estilo romance-reportagem e demonstrar um autor que, apesar de reutilizar histórias de seus primeiros textos, como a violência sexual em *Barrela* (1958), a falta e a crença de esperança no futuro em *Quando as máquinas param* (1963), o conflito por migalhas e homicídios em *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e a revolta contra uma situação de exploração em *A navalha na carne* (1968), se aproxima dos textos mais emotivos, otimistas e líricos, como, por exemplo, a reflexão sobre a situação carcerária em *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos* (1977), os arrependimentos e os amores em *Prisioneiro de uma canção* (1982), a sociedade que julga e condena em *A mancha roxa* (1988), a representação artística e suas contribuições sociais em *Figurinha difícil* (1996) e a afetividade pela arte literária presente nas últimas crônicas de jornal, que se apresentam rimadas e com um discurso, explicitamente, mais otimista.

Esse lirismo de Plínio Marcos não é uma constante perceptível em sua obra, mas se apresenta, direta ou indiretamente, em quase todos os seus textos. Em alguns, está mais camuflado, aparece sutilmente no discurso de suas personagens. Em outras obras, como, principalmente, *A navalha na carne* (1968) e *Prisioneiro de uma Canção* (1982), texto de memórias que tem a “fabulosa” vida de Plínio como enredo, o lirismo e a emotividade aparecem mais escancaradas, e o leitor chega a se perguntar se o texto é mesmo do escritor santista e se o discurso, no limite da pieguice, é verossímil.

> Quando ela morreu, já bem velhinha, toda a família se reuniu para ver quem ficaria com a bíblia da vovó. Resolveram que seria por sorteio. Mas antes foram vendo os retratos guardados na caixona.

> Tinha de toda a família. Gente de todas as épocas. Parentes próximos e distantes. Era uma festa ver aquelas fotos de gente que já estava apagada até nas memórias, com suas roupas exóticas. Todos riam e se divertiam. Só eu me esforçava pra não chorar. Naquela enorme caixona de retratos, não tinha nenhum meu. Fotos.
>
> Várias fotos de filhos, netos, bisnetos, irmãos, primos, os pais e os avós de Ana Angélica. Todos, todos com seus retratos guardados naquela enorme caixa, grande como o coração.
>
> E o meu retrato? Eu me perguntava. Os presentes se perguntavam. Porra, que dor. Puta sentimento de rejeição eu sentia. Que vontade de cair chorando e berrando:
>
> - Por que, minha Ana Angélica? Por que é que eu não cabia nessa caixona que era o seu coração, do tamanho da Lua que é uma goiaba, do tamanho do mundo, de todos os mundos. Ana, Ana Angélica, me fala, me consola. [...]
>
> Filhos, netos, noras, bisnetos, parentes próximos e distantes, todos com retratos na caixa do tamanho do coração de Dona Ana Angélica. E alguém lembra que a farra está boa, mas que já tá ficando tarde.
>
> É hora de sortear a Bíblia. E quando pegam o livro santo e vão colocá-lo na mesa, dentro dele cai um único retrato. O meu. Vestido de soldado da Aeronáutica.
>
> Sem discussão a Bíblia é minha. Eu era o único para Ana Angélica. Uma enorme alegria me sacudiu por minutos. Logo me senti culpado. Constrangido por ser o único. Quase como se eu percebesse que era preciso ser o único pra poder renunciar a essa condição e se integrar no todo.
>
> Hoje eu sei que tem que ser assim. Tenho conhecimento e fé nisso. Porém (e sempre tem um porém), não compreendo. Não recebi essa idéia no meu coração. Não sinto. O que pesa em mim ainda hoje e me sufoca são as lágrimas que não chorei diante da caixona vazia do meu retrato, quando me senti rejeitado. (MARCOS, 1982, p. 71/72)

O romance de 1976 tem características de uma crônica policial, uma emotividade relacionada à focalização das personagens que limita o ponto de vista, uma esperança que parece ser camuflada pela narração das situações vividas e uma estrutura que se assemelha aos demais textos ditos marginais, produzidos na década de 1970 e enquadrados, estilisticamente, no conjunto romance-reportagem. Por mais que a trama se apresente como retratos de uma guerra particular, mais a imagem desprendida do discurso se relaciona à questões sociais amplas: corrupção, abuso de poder, segurança pública e estado autoritário que, de uma forma ou outra, emolduram o núcleo motivacional do protagonista-narrador.

O discurso traumático de uma criança baleada expressa uma forte emoção que cria na mente do leitor a vontade de encontrar um final feliz para o protagonista e esperar a punição para os assassinos. Contudo, o desfecho somente conclui os pressupostos da evolução das situações narradas. Mesmo que o esclarecimento acerca do desabafo revoltado e agressivo do protagonista ocorra, para o leitor, somente no último capitulo do romance, quando o jornalista ficcional descreve a situação que proporcionou a entrevista dada por Querô horas antes de seu

fuzilamento, ainda há um estranhamento e um julgamento gradativo que faz o leitor inclinar-se ao protagonista. Esse último capítulo ajuda no entendimento do discurso apresentado anteriormente e confirma a parcialidade também do jornalista que, após o desfecho, não sai indiferente dos fatos a ele narrados: "[...] Fui embora com o meu gravador, com uma história brutal de um dia-a-dia patético, feroz, com meus próprios fantasmas e com meu coração pesado." (p. 97).

Paralelamente aos enredos neonaturalistas, o romance pliniano apresenta uma ousadia referente às questões sociais e à despreocupação quanto ao jogo não formal com uma linguagem literária. A sua crônica da marginalidade já havia sido apresentada nas linhas dos jornais em que era colunista, o próximo passo era ficcionar, liricamente e literariamente, os textos para os tornar referência no âmbito social e político.

Toda a obra de Plínio Marcos, produzida nos anos de 1970, está fundida em um estilo coloquial com características jornalísticas e traços neonaturalistas que eram influenciadas por uma corrente unificadora de pensamentos que contribuíram para a produção literária dos artistas brasileiros a partir desse período. No entanto, a estrutura temporal não linear e a intima relação entre narrador-protagonista e narratário-jornalista fraturaram esse conjunto da década de 1970.

O discurso e a ideologia plinianas sempre gravitaram no meio marginal de reflexão acerca da exclusão. Mesmo as peças com temas religiosos e aquelas que tinham a classe média como personagens apresentavam, como pano de fundo, a desigualdade social, o preconceito, a defesa das mulheres subalternas, a reivindicação de um governo diverso, uma justiça infalível e uma cultura brasileira representativa que apresentasse ao mundo o que há de mais humano na vida dos brasileiros inferiorizados.

A morte como libertação das injustiças e da exploração no universo pliniano é um tema desenvolvido constantemente; Plínio explora o discurso das personagens, sem perder de vista o enredo e o ambiente que as cercam, para apresentar possíveis saídas das situações adversas, mesmo que sejam fatais, como no romance de 1976. Plínio Marcos soube representar a sensibilidade de suas personagens e, sobretudo, tentou libertá-las de suas opressões e repressões em uma sociedade mediada pela detenção e abuso do poder.

Há também de se perceber que as personagens plinianas não perdem a chance de se revoltarem contra situações de exploração e de romperem com os modelos hierárquicos que as colocam como subalternas. Elas contestam a situação e não assumem uma posição conformista diante dos fatos narrados, mesmo que tais atitudes possam acarretar fatalidades. Assim, suas

personagens marginais, que evidenciam uma utópica luta contra a exploração e o injurídico, geralmente acabam mortas ou isoladas pela sociedade que insiste em renegá-las. Os indivíduos presentes nessa república fictícia de Plínio Marcos são verdadeiros "prisioneiros de uma canção" repetitiva, que os isola em algum canto dos subúrbios ou os mata visando apagar os indícios das doenças sociais.

Essas personagens de Plínio Marcos são construídas, em sua maioria, em torno de um modelo conhecido: os excluídos e desvalidos que não são vistos como pessoas. Esse modelo é o que faz seus textos serem miméticos e agressivos, pois a representação das atitudes funciona, para o leitor, como uma forma de reflexão sobre tais problemas. Essa desordem social, representada nos textos plinianos e narrada sob o ponto de vista das personagens, cria um universo paralelo para uma parcela da sociedade que vive na ordem. Como se existissem dois Estados e duas Constituições: a República Federativa do Brasil e a república pliniana dos marginais. Segundo Adilson Campos em *Plínio Marcos e a república dos marginais*, a republica pliniana marginal é um espelho que reflete, maquiadamente, uma situação cotidiana real muito mais cruel (1993, p. 39).

A obra de Plínio Marcos usa como inspiração a duplicação do real e um questionamento entre ordem e desordem que chega ao grau máximo de fastio e tensão psicológica devido ao discurso construído sem nenhum mascaramento. Todas as situações individuais e sociais, em traços neonaturalistas, apresentadas em *Querô,* foram utilizadas anteriormente em textos mais fragmentados, peças teatrais e crônicas policiais. Também foram usadas como argumentos ou enredos nos textos posteriores ao de 1976. O amadurecimento do autor se encontra no resultado do romance, que fundiu gêneros e construiu personagens e ambientes complexos sem se embasar unicamente em relatos surgidos em diários de notícias.

Uma reportagem maldita é a síntese das personagens plinianas, o enredo é, ao mesmo tempo, uma repetição e um fundamento exemplar para a emancipação dos textos rotulados como romances-reportagem. O romance apresenta uma linha narrativa evolutiva que caminha para uma emancipação do uso do jornal como pressuposto para a veracidade do enredo, já que a notícia que inspirou o enredo do menino violentado sexualmente no cárcere e a sua busca por vingança foi usada pela primeira vez em *Barrela,* e não mais citada.

O narrador protagonista de *Querô* faz seu translado em direção à morte acreditando, utopicamente, em superar todos os desafios, inclusive a própria morte, mas, somente fala aos leitores depois que chega ao outro lado. A narrativa pliniana que percorre a desigualdade social brasileira e a exploração entre os homens é uma constante retórica apresentada ao leitor. Plínio

Marcos se manteve, e ainda se mantém, como referência na literatura e como pioneiro nas questões de linguagem e enredos agressivos que deixam os leitores apaixonados, incomodados e inconformados com a sua abordagem literária direta e suas personagens que procuram, eternamente, uma forma de redenção.

3.4. A ESTRUTURAÇÃO DO ROMANCE

O questionamento acerca de poder ou não poder fazer parte da sociedade honesta e a eterna busca pela superação das adversidades encontradas ao longo do enredo é o que Plínio Marcos, basicamente, aborda em *Uma reportagem maldita*. Após a leitura do romance, surge a pergunta na mente do leitor: por que o protagonista não conseguiu superar as explorações pelas quais passou? O próprio desfecho do enredo responde: devido ao ambiente que lhe tirou tudo, inclusive a vida. Assim, o desfecho confirma que a crença na perspectiva de superação das adversidades é utópica porque o próprio meio conspirou para a destruição dessa busca.

Como essa sociedade fictícia conspirou, então, para a destruição de Querô? Em primeiro lugar pela organização do romance, feita pelo autor implícito: são dois narradores, o protagonista das ações narradas e o narratário, que se revela como um jornalista. Ambos se relacionam cordialmente, isso é comprovado por meio das próprias palavras do protagonista: “[...] Olha, do gibi, eu tou fudido. Não tenho bronca tua. Tu deve ser legal. Se não, o pai Bilú não ia te deixar vir aqui.” (p.95). Contudo, ambos não se relacionam bem com o ambiente.

A relação dos narradores, revelada somente na última parte da narrativa, também cria uma diferenciação na própria forma do romance. O discurso de Querô é inflamado, faz uso constante de palavras ofensivas. Sua motivação, ao longo dos capítulos, é clara: livrar-se da exploração. O discurso do desfecho do livro, narrado pelo jornalista, é irônico quando se direciona aos policiais, e não faz uso de nenhuma palavra de baixo calão. Sua motivação também é clara: ajudar o protagonista. Assim, as ações narradas por Querô são diretas e estão ligadas à revolta e ao ódio por aqueles que o perseguem. Já a última ação narrada, pelo jornalista, situa-se no limiar da decepção, já que o menino é assassinado. O discurso do protagonista tem como significado a revolta, ocasionada por meio da exploração. O jornalista representa uma possível mudança, assim como o jornal. Já a motivação dos antagonistas é quase gratuita, apresentam-se como rotineiras e banais, e o significado de suas atitudes baseia-se somente na satisfação individual.

O narrador-protagonista quase não tem mudanças em sua perspectiva, acredita veementemente que pode sair do inferno em que está sendo atirado lentamente. O jornalista também acredita que pode mudar a situação. A relação entre o foco da narrativa, no discurso de uma criança baleada, e a ideologia do autor implícito, apresenta o valor do romance. Pois, ao comandar o narrador, cria-se na mente do leitor a imagem da exploração por meio de autoritarismos, medos e espancamentos. Assim, a mínima distância entre o narrador e a narração expõe as ideologias que são importantes para o desenrolar da obra de ficção dos anos de 1970: mostrar a estagnação diante de um dominador. Significado e significante são amplos e se relacionam com a censura na imprensa, com a situação política, com a distribuição de renda, com o sistema judiciário, com a exploração, com a segurança pública e, sobretudo, com as causas da marginalidade. Entretanto, o plano de expressão do significante cria uma imagem odiosa na forma de tratar o assunto em questão. Isso é comprovado pela acústica das rimas e aliterações feitas por meio do repertório de palavrões. O plano de conteúdo proposto pela idéia do significado cria o conceito básico da prática de exclusão e exploração. O protagonista é visto pelos responsáveis como doença que é espelhada pela sua situação marginal de abandono: “Tem alguma doença?” Pergunta o juiz. “[...] acho que todas”, responde Querô. Mas, na ótica do protagonista, “[...] também pode ser que seja sujeira e fome só.” (p. 30). Assim o protagonista se via, alguém abandonado, sujo e com fome, mas assim não era visto.

A focalização principal do romance está em uma unidade de significação que aspira a uma mudança na inércia em que o narrador se encontra. Suas ações, mesmo que impostas, não se distanciam do desejo de lutar contra a exploração sofrida. Assim, denotação do enredo e conotação do discurso formam os signos da narratividade que esclarecem para o leitor as transformações sofridas pelo protagonista: não querer nascer, depois não querer morrer. Odiar a mãe, depois perdoá-la. Fugir da contravenção, depois aderir a ela. Se esconder dos exploradores, depois enfrentá-los. Ser visto pela sociedade como doença, e se ver apenas como um esfomeado que foi abandonado, todas espelhadas na exploração sofrida. Há de se deduzir, então, que a conotação do texto assume sentidos a cada capítulo e denotação apresenta-se em constante evolução.

Essas transformações, ocorridas ao longo da trama narrada, são pequenas informações que têm a função de descrever o objetivo das posições atuantes. Contudo, a atuação do protagonista é sempre efetuada por meio de imposições que seguem o caminho da intimidação. Querô somente segue a regra da necessidade. Quando pensa em ser o ator de suas próprias ações, o faz por meio de posições quixotescas, perspectivas utópicas, oníricas e ilusões amorosas.

Uma reportagem maldita é um romance que tem um narrador que, apesar de não achar a solução para seus males, continua a procurar e a tentar entender a brutalidade que o cerca. Não acha a solução e nem entende a brutalidade, morre sem ter qualquer resposta sobre a exploração que vivenciou. O que lhe sobra é a figura, também utópica, de um jornalista disposto a publicar a entrevista em um jornal com o intuito de modificar alguma coisa no sistema social, mas nem isso o protagonista consegue ver. Morre antes.

A narrativa, disposta em dez capítulos, faz uso de palavras repetidas que enfatizam e confirmam a necessidade do discurso agressivo do protagonista. “Medo”, “assombração” e “fantasmas” fazem parte do repertorio do narrador e do jornalista. Essas palavras funcionam como constatação do sentimento expresso, por meio de um desabafo agonizante, de uma criança que tem seus direitos usurpados. A contestação da situação fica a cargo da configuração narrativa do romance, apresentada por um jornalista, narrada por uma criança assassinada e arquitetada por Plínio Marcos.

A relação do protagonista com o espaço é paradoxal e se apresenta de acordo com a conveniência daquele que narra. O cais do porto e o Mercado Municipal são descritos ora como caóticos, ora como casa e abrigo, dependendo sempre do lugar de onde se foge. O meio social é um antagonista, todos os seus representantes são algozes do menino órfão. As ações praticadas por Querô simplesmente refletem a atuação do meio em que está inserido. Isso embasa o ódio expresso naquele que narra e o como se narra. Assim, o diário íntimo desesperado de Querô é o foco das significações narradas, pois a forma agressiva e revoltada confirma o conteúdo de exclusão e da exploração. Cada integrante antagonista desse meio apresentado na narrativa tem sua própria seqüência de ação, e essas ações impõem uma reação direta nas atitudes e no discurso do protagonista.

Querô, ao falar de si mesmo, se coloca em patamar inferior quando está diante de adversidades e em um patamar superior quando acredita em superação. O texto apresenta resposta para essa autoflagelação, pois todos que tiveram contato com ele fizeram questão de ridicularizá-lo, explorá-lo e humilhá-lo. O discurso esclarece essa inferioridade, que chega a um alto grau de complexidade. O campo semântico está repleto de xingamentos e adjetivos chulos que enfatizam o ódio do protagonista para com o mundo à sua volta. Até o oitavo capítulo, tanto o narrador quanto o leitor ignoram a presença do narratário, pois não há indícios de qualquer destinatário no interior da narrativa. O nono capítulo explicita o narratário: “Õ, do gibi...” (p. 87). Isso ocorre porque todas as ações principais já foram narradas por Querô, somente o fuzilamento do protagonista, narrado pelo jornalista, é que será ainda descrito.

A morfologia do texto abusa dos adjetivos que incomodam o leitor, assim como tendem a mostrar a insatisfação do próprio narrador diante daquilo que está apresentando, que é rotulado por meio de substantivos que diminuem sua identidade. A sintaxe não coloca o protagonista como efetivo sujeito nas ações, pois ele é sempre coagido a efetuar o que mandam. Essas formas de construção criam um significado semântico que se relaciona com a ideologia das manifestações artísticas da década de 1970 e com a intenção do autor.

Há no texto, em determinados momentos, uma construção narrativa que se apóia no silêncio. Essa supressão da enunciação também ajuda no significado semântico e remete o leitor ao momento político autoritário por qual o país passava, onde a imposição do silêncio era prática constante. Há duas passagens que se relacionam com a afirmação acima. A primeira liga-se à censura: "[...] Tu vai pôr no gibi minha vida? Essa merda toda? Se pudesse pôr tudo o que você falou, eu punha. Não pode, né? Não!" (p. 87). Explicações sobre o não poder publicar o que se falou são desnecessárias, e o jornalista ficcional sabia disso, mas não explica nem ao menino e nem ao leitor implícito. A outra passagem remete à relação autoridades e silêncio: "Outra vez tudo ficou em silêncio. O tempo passou. Minutos ou horas, tanto faz isso diante da eternidade. Até que estouraram os tiros. Muitos tiros, muitos mesmo. Depois, outra vez, silêncio." (p. 97). Ou seja, é o silêncio imposto àquele que está se revoltando diante do dominador. Assim, a reportagem do jornalista ficcional faz o leitor lembrar da afirmação do escritor Renato Pompeu, onde a criação literária é feita embasando-se naquilo que o autor vê, e não, necessariamente, naquilo que realmente acontece. A reportagem é maldita não porque a história do protagonista é marginal, mas sim porque o conteúdo narrado reflete uma autoridade que marginaliza os indivíduos.

A função do elemento exploração no romance se correlaciona com a obra de Plínio Marcos e com momento político, social e artístico brasileiro na década de 1970. O discurso da trama se relaciona com a história, e o narrador mostra a sua realidade por meio de um filtro jornalístico, que é o narratário. Por meio desse filtro, o leitor percebe o desejo do protagonista de vivenciar algo diverso daquilo que narra. A comunicação evidencia a confidência entre o jornalista e o protagonista, e sugere a ajuda proposta pela participação do jornal nas relações humanas de exploração e abuso de poder.

Ao relacionar narrador e narratário na seqüência do plano de narração, o autor implícito instaura um pacto com o leitor, que começa a se questionar sobre o sentido da história contada pelo menino abandonado e o resultado de tal situação. No texto, emissor e receptor se unem pela mensagem e pelo canal, que é o jornal no romance.

A intenção de mostrar o desfecho da trama sob o olhar do jornalista determina uma associação dos dois narradores com a intencionalidade do autor implícito, o desfecho do que se narrou surge, após o discurso do jornalista, como uma câmera que, longe da situação, mostra o último *take* de uma ação da qual não tem controle. Como se a atuação jornalística, dos escritores, dos contos-notícia e dos romances-reportagem estivessem presentes nas ações narradas, mas não pudessem fazer nada mais do que criar uma imagem distanciada das situações abordadas.

No caso específico de *Uma reportagem maldita*, o distanciamento da situação está, além do desfecho da trama, no fato de não haver indícios de que o narrador está ferido, à beira da morte. Assim, como o próprio jornalista afirma que deixou Querô falar, não interrompeu, não há pressupostos sobre uma possível edição da reportagem. A ocultação das feridas do protagonista é um enigma presente na narrativa que visa ao ponto alto da trama e a autojustificativa do estilo inflamado da narração.

A esperança do protagonista é totalmente destruída, bem como sua relação com as demais personagens. O ódio aos travestis e às prostitutas embasa-se na violência sexual sofrida no Abrigo de Menores e na relação da criança com a madrinha Violeta. Contudo, a ironia presente na destruição da fé se dá às escondidas do narrador.

Antes de adormecer, Querô afirma ao jornalista que a história que mais gostava de escutar era a de "[...] uma piranha que tinha negócio com um cagueta nojento e não acreditava que o filho da puta fosse cagueta." Quando a amante descobriu que seu homem era informante da polícia, "esperou o puto dormir e nem vacilou. Jogou água fervendo na orelha dele." (p. 95). Essa história relaciona-se com o assassinato de Querô. Pois será o responsável pela fé que "com a cabeça, (pai Bilú) confirmou a localização do foragido para a polícia." (p. 97). Assim, o poder dos policiais não abre espaço para atitudes que extrapolem sua autoridade. Nem mesmo a solidariedade está livre da exploração das autoridades.

Por ter uma consciência limitada acerca das ações narradas, o protagonista diferencia atitudes e personagens segundo a sua pouca experiência e convívio. Isso é expresso na verossimilhança presente no texto. As prostitutas se diferenciam de acordo com o relacionamento com o protagonista, umas são más e a Ju, personagem que tratava Querô bem no bordel, era boa. O travesti, Naná, é visto como solução em um primeiro momento, depois desperta o sentimento agressivo do protagonista. As autoridades (juiz, carcereiros e policiais), são todas malignas, não há traços positivos presentes nelas sob a ótica do narrador. E a representação da fé, que mantém o protagonista esperançoso, é a responsável por levar a polícia ao esconderijo de Querô. Se o protagonista procurou se sobressair em um ambiente de

exploração por meio de personagens que representam a fé e o amor, será o desejo por esses mesmos fatores que abrirão o abismo infernal ao menino. Lica tem a função de iniciar o caos, pois é por ela que o protagonista entrega-se ao jogo de Bilhar e é encontrado pelos policiais exploradores, e a representação da fé, ao indicar sua localização aos policiais, confirma o seu extermínio. O desfecho do romance é marginal, e se dá por total influência dos representantes da ordem social sobre uma criança perdida em meio ao caos suburbano.

Toda a busca pela liberdade e toda fuga da exploração narrada visam a uma liberdade inalcançável e a uma utopia que se organiza na expectativa de modelos democráticos justos. A narrativa leva o leitor a percorrer, acompanhado do protagonista, o inferno criado por meio de ações praticadas por representantes legais da ordem, e não por atitudes ilícitas praticadas pelo narrador.

Essa linha narrativa é construída por formas sintáticas que colocam o protagonista na total dependência dos sujeitos que coagem os mais fracos. A conotação e a denotação do discurso, feitas por uma morfologia que utiliza um campo semântico que percorre o ataque, a violência e suas representações, criam um significado que se apóia na relação entre narrador e narratário, na influência do autor implícito sobre o leitor implícito, nas características neonaturalistas, que joga com o documental e o com o diário íntimo, com uma estrutura que se assemelha aos romances-reportagem e com a ideologia presente ao longo da obra pliniana.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

O narrador-protagonista do romance *Uma reportagem maldita* fala para o leitor por meio de uma reportagem jornalística publicada por um repórter investigativo que foi orientado pela ajudante de um pai de santo, Gina. Esse diário íntimo se apresenta como uma ilusão infantil que procura uma promessa de liberdade. No entanto, quanto mais perto da libertação o protagonista chega, mais as autoridades, verdadeiros antagonistas no romance, arrasam qualquer ilusão de superação das adversidades sofridas.

A exploração e a ilusão se misturam ao longo do romance, forçando a própria narrativa a modificar-se para se emancipar do conjunto romances-reportagem que usam a ficha corrida do suspeito como representação de uma classe social. As orações coordenadas, as violências praticadas e as lembranças dramáticas fundem o diálogo entre narrador-protagonista e narratário-jornalista em um depoimento que o leitor precisa refletir sobre um desfecho que se apresenta quase como um relato cinematográfico. O alegórico da figura do explorador é visto sob o olhar da criança explorada, do jornalista que entrevista, da história publicada e do romance pliniano.

A escolha lingüística presente no romance fundiu a estrutura narrativa com a constante tensão daquilo que se narra. Os dez capítulos de *Querô* são tensos, sucedem-se gradativamente como um relato feito sob tortura. Tortura essa que está presente na ação narrada no romance e, metaforicamente, na censura sobre a imprensa. Também na própria vida do escritor Plínio Marcos, preso e censurado diversas vezes. Ficcionalmente, a tortura praticada pelas autoridades, que objetivavam satisfações financeiras, e a estagnação do torturado, remetem, diretamente, à impotência política dos intelectuais, escritores e jornalistas diante de uma situação social adversa.

Por meio da fusão de gêneros (romance, crônica, diário, reportagem), pela estrutura em que narratário e narrador se relacionam, pela narrativa cuja linearidade temporal é apresentada às avessas e as referências históricas reais (Febem, Esquadrão da morte e judiciário despreparado) complementam o significado do enredo; o romance de Plínio Marcos já se emancipa do conjunto neonaturalista dos romances-reportagem da década de 1970.

Ao colocar no centro da tortura uma criança abandonada que brinca de esconde-esconde com seus algozes, o romance pliniano também reflete sobre um possível conto de fadas, uma literatura que, de infantil, joga com uma criança explorada. Um protagonista, que por ser criança, não tem voz ativa e nem possibilidade de mudar o horror que vive e vivencia, não passa

de um títere nas mãos de exploradores, precisa de ajuda para mudar a situação. A ajuda está, ficcionalmente, no jornalista e no jornal, e, metaforicamente, no romance de Plínio Marcos. Como se a produção artística brasileira fosse uma criança abandonada que, diante de um autoritarismo, nada pudesse fazer, a não ser, relatar, com um certo distanciamento, o que presencia.

As ações narradas em *Uma reportagem maldita* estão relacionadas com a dependência direta do narrador-protagonista e com o meio ambiente social, que o coage e molda a sua capacidade de adaptação e reação às explorações. O que se mostra no romance é o que o narrador presencia. Assim, a forma agressiva do discurso e o conteúdo narrativo de exploração e humilhação estão apenas refletindo a ação do meio sobre uma criança abandonada. Querô procura se sobressair em meio às adversidades que o perseguem, contudo, ao perceber que sua busca por liberdade não passa de uma ilusão, acaba por assumir as características daqueles com que interage, visando buscar uma emancipação. Torna-se um assassino e cria no romance um possível *lócus* privilegiado de inversão: a vítima torna-se marginal, e os marginalizados tornam-se vítimas.

O monólogo interior do narrador-personagem tende, primeiramente, a convencer o jornalista ficcional de suas ações de contravenção. Uma justificativa dos atos. O possível diário íntimo publicado por meio de uma reportagem investigativa tende a demonstrar quem são os verdadeiros explorados e os exploradores e, por fim, o romance apresenta uma ideologia que fornece uma imagem ampla de culpa e culpados pelas adversidades sociais brasileiras que refletem a degradação do homem desde seu nascimento: a ação do meio e dos que, por meio do poder, usurpam os direitos alheios. Os romances-reportagem com traços neonaturalistas visavam convencer o leitor sobre questões criminais por meio da intensa aproximação com aspectos da realidade urbana. O que difere esse conjunto homogêneo do romance de Plínio Marcos é a forma narrativa de como isso foi construído.

No romance pliniano, não há tentativas em provar ou comprovar aquilo que se narra. O texto mostra-se como literário, ficção. Não há apontamentos reais por meio de manchetes surgidas nos diários de noticia e nem apelos biográficos que buscam maior veracidade. O romance é contestador como o conjunto romance-reportagem, mas não é conformista. A relação narrador e repórter confirma a indignação diante daquilo que se narra.

A focalização da estrutura narrativa, nos nove primeiros capítulos, coloca em evidência a situação e a relação da personagem que fala sobre si mesma. O último capítulo focaliza-se sobre o que os demais personagens pensam daquele que narrava. Essa inter-relação complementa o

título do romance e esclarece o quem, o quando e o como se narrava. A agressividade é justificada por meio da psicologia daquele que abriu seu diário íntimo a um estranho. As oposições e conflitos seqüenciados pelo narrador são resolvidos ao final da trama, com a morte, que o liberta da exploração. A mediação dos fatos é encontrada na relação opressor e oprimido, e o nível do discurso funde objetividade e subjetividade, transpostas para uma criança e demonstradas por um jornalista.

As ações narradas no romance se relacionam com as ações narradas em diversos outros textos. Contudo, a fuga da exploração e a utopia de mudar a situação fazem o texto se relacionar diretamente com o momento político-social do país. Essa relação não é arbitrária, pois os próprios elementos narrativos remetem o leitor a essa sugestão. A personagem principal se apresenta como alguém que perdeu o poder de ser dono de suas próprias ações, é controlado pelas autoridades, que por abusarem ilegalmente do poder, o exploram até transformá-lo naquilo que é mais excluído: um assassino marginal.

A intervenção nesse sistema social de imposição se deu, no Brasil, principalmente, por meio do campo artístico. As artes passam a ter suas táticas de guerrilhas construídas por meio dos protestos, metáforas e alegorias que procuram enganar a censura a se relacionar com uma massa que estava passiva diante da assombração do medo e da tortura. O engajamento literário começa a caminhar ao lado das trilhas de guerrilha. A possível revolução ainda se apoiava na rebeldia, o caráter provocativo será posto como escape para a imposição, e a marginalidade será um dos caminhos pelo qual o escritor procurará ser ouvido. Assim, o romance de Plínio Marcos segue esse caminho ao colocar em uma criança marginalizada uma rebeldia que beira uma guerrilha urbana. O romance explora muito mais a inércia de um subproduto marginal na ficção do que a própria ficção marginal.

Os caminhos que desembocaram na guerrilha do protagonista foram construídos pela destruição da família, descaso das autoridades, abusos sexuais e explorações que sugerem uma revolta social por meio de traços alegóricos. A conformidade diante dos fatos narrados perde sua intenção caricatural para expressar as inversões sociais dos papéis na trama. A vilania das personagens no texto está no desrespeito às instituições judiciárias e sociais que mantêm a ordem urbana. Opressão e repressão caracterizam o excluído, enquanto as autoridades criam, por meio da legalidade, as ações ilegais de exploração.

Esse antagonismo entre ações espontâneas e impostas conduzem o leitor ao desfecho da trama, proporcionando um paradoxo em que a não acatação passiva das imposições alheias cria

um conflito fatal que elimina os mais fracos e sugere uma generalização de práticas sociais ignóbeis que degradam a sociedade por meio de convenções individuais apoiadas na legalidade.

O narrador do romance expõe tais convenções sem enfeite algum. Esse tipo de pintura causa estranhamento e desagrada ao leitor menos atento. As atitudes exploratórias gravitam na satisfação individual, em que sentimentos e índoles se opõem à mercadoria a ser consumida: o individuo explorado. Assim, o ato vil está naqueles que buscam o proveito na desigualdade, e não propriamente na desigualdade em si. Resultado desses interesses impostos é o confronto, a guerrilha provocada pelo protagonista. O vilão do romance é construído exatamente na oposição do potencialmente herói: Querô. O objetivo do protagonista é escapar à submissão, à escravidão. Tenta isso fugindo e escondendo-se, mas só deixa de ser escravo com a chegada da morte.

O ponto de vista da narrativa cria um discurso que fala de baixo, aquém daquilo que é explorador e apresenta uma constante vantagem que só é presente naqueles que estão em cima, além das adversidades. Essa construção tem como linha narrativa a constatação de uma estrutura social incerta, que é contada por uma personagem que está situada no epicentro dessa irregularidade. Essa forma de composição é motivada pela ideologia artística surgida nos anos de 1970 e pela história bibliográfica de Plínio Marcos.

As degradantes relações humanas presentes no romance tendem a justificar o sentido da vida daquele que narra e o valor de sua vida para aqueles que estão na narrativa. O resultado formal pressupõe uma fiel recriação da realidade dessas relações entre explorados e exploradores. O melhor comentário sobre essa relação está no diálogo entre o juiz e Querô: “Tem alguma doença? Acho que todas. [...] Quem é o responsável por você? Ninguém.” (MARCOS, 1976, p. 30). Não é que não haja esperança nos responsáveis pela ordem social, aparentemente, não há responsáveis.

Uma reportagem maldita sintetiza a obra do escritor Plínio Marcos porque une as suas três fases: o romance constata e contesta as desigualdades sociais, traço pertencente a sua primeira fase, o estilo do romance respeita o gênero e dedica-se a uma estrutura mais elaborada, segunda fase, e o romance se mostra como reflexo da atuação jornalística do autor, última fase, que usava a mídia como forma de atuação artística.

A objetividade dos fatos narrados por um narrador emotivo, o jogo com as funções de linguagem, a interação entre narrador e narratário, a forma estrutural da entropia do enredo, a ampla significação dos signos e a diversidade de gêneros (romance, crônica, diário, reportagem,

neonaturalismo, literatura infantil) fazem de *Querô* um texto diverso daqueles produzidos nos anos de 1970.

Da mesma forma com que o romance sofreu influências das obras anteriores, vai influenciar também os textos narrativos que surgiram após a sua primeira edição. Mesmo que o gênero romance não tenha sido o forte do escritor santista, somente cinco editados, os temas presentes nesse romance serão, ao longo da obra, abordados e construídos sob diversas outras óticas.

A agressividade e a violência, presentes no enredo do romance e, nas demais obras, é fruto de um autoritarismo proporcionado por um Estado autoritário. A solidão e a infelicidade presentes na república pliniana tendem a fazer o leitor perceber o sofrimento proporcionado pela exclusão. Contudo, há um notório curso narrativo que conduz suas personagens em direção à superação das adversidades narradas, seja por meio da crença na fé, no amor ou no plano das guerrilhas, que pressupõem, naturalmente, fatalidades.

Essa busca pela superação das adversidades, nos enredos, torna-se utópica na medida que a representação de uma sociedade justa também fica no campo da utopia. Enquanto a sociedade ignora seus excluídos, transformando-os em marginais, não há como romper a linha da exclusão, os sujeitos tornam-se escravos do poder, como Querô. Entretanto, não existe texto pliniano que não apresente, mesmo que sutilmente, uma movimentação em direção à superação. No conjunto de sua obra, se suas personagens não conseguem superar as adversidades no plano das relações sociais, ao menos não abandonam o desejo de superar o estereótipo de não terem a condição humana reconhecida.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS

ALCÃNTARA, Maciel. Vinhetas da história do Brasil. *Veja.* São Paulo, n. 3, 8 mar. 2002.

ALMEIDA PRADO, Décio de. *Exercício findo.* São Paulo: Perspectiva, 1987.

___. *O Teatro Brasileiro Moderno.* São Paulo: Perspectiva, 1988.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Jornal, realismo, alegoria*: o romance brasileiro recente. In:__. *Achados e perdido*: Ensaios de crítica. São Paulo: Estética Três, 1979. p. 79-115.

BOAL, Julián. *As Imagens de um Teatro Popular.* São Paulo: Hucitec, 2000.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero.* Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

BRUSTEIN, Robert. *O Teatro de Protesto.* Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

CALASAN, Adilson Campos. *Plínio Marcos e a República dos Marginais*. São Paulo: Puc-SP, 1993.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de Ficção*. In__. *A personagem de Ficção.* Organização: Antonio Candido. São Paulo: Editora da USP, 1963.

___. *Dialética da malandragem.* In__. *O discurso e a cidade*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 17- 46.

___. *Literatura e Sociedade:* Estudos de Teoria e História Literária. 4. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

CASTRO, Tarso. Um País, realmente, de loucos. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 11 abr. 1977, p. 7.

CASTRO, Tarso de & outros. Um Plínio sem cortes. *Folha de S. Paulo,* 17 jul. 1977, p. 9.

CONTRERAS, Javier; PINHEIRO, Vinicius; MAIA, Fred. *A crônica dos que não tem voz.* São Paulo: Jinkings, 2000.

DEL RIOS, Jefferson. A Mancha Roxa, um efeito devastador. *O Estado de S. Paulo.* São Paulo, 21 mar. 1989, p. 12.

EI AMIZADE! Produção de Drauzio Varella. São Paulo: Agência Adag & Tv Cultura, 1988. Videocassete (2min.48seg.), VHS, son., color.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. 3. ed. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

FONSECA, Rubem. *O caso Morel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1973.

___. *O cobrador.* São Paulo: Nova Fronteira, 1978.

FRANCIS, Paulo. Efeitos continentais. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, [1983?]

FRANCO, Renato. *Itinerário político do Romance pós-64:* A Festa. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. São Paulo: Círculo do livro, s/d.

GRASSI, Ernesto. *Arte como antiarte.* Tradução: Antonieta Scarabelo. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60.* São Paulo: Brasiliense, 1982.

JORNAL DA USP. O Último Ato de um Eterno Marginal. *Cultura 2.* São Paulo: nov.1999.

LANYI, José Paulo. Plínio Marcos: o andarilho na corda bamba. *Cult,* São Paulo, v. 4, n. 27, out. 1999, p.13-19.

LOUZEIRO, José. *Lúcio Flavio:* o passageiro da agonia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

MAGALDI, Sabato. *Temas da História do Teatro* Porto Alegre: Faculdade do Rio Grande do Sul, 1963. (Séries Ensaios, Caderno 2).

___. *Panorama do Teatro Brasileiro.* São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

___. *Teatro Moderno.* 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977,

MAGALDI, Sábato; PRADO, Décio de Almeida. O último ato de um eterno marginal. *Jornal da USP*, São Paulo, v. 8, nov. 1999, p.7-9.

MARCOS, Plínio. *A mancha roxa*. São Paulo: Mimio. 1988.

___. *A navalha na carne.* São Paulo: Senzala, 1968.

___. As atribulações de um repórter tentando entrevistar um poeta. *Última Hora.* São Paulo, 28 jul. 1974, p. 7.

___. *Balada de um palhaço.* São Paulo: Dag, 1986.

___. *Barrela.* São Paulo: Global, 1975.

___. *Canções e reflexões de um palhaço.* São Paulo: Dag. 1987.

___. *Dois perdidos numa noite suja.* São Paulo: Global, 1978.

___. *Figurinha difícil-pornografando e subvertendo.* São Paulo: SENAC, 1996.

___. Gíria é pra quem sabe das coisas. *Última Hora,* Santos, 18 mar. 1974, p. 13.

___. *Histórias das quebradas do mundaréu.* Rio de Janeiro: Nórdica, 1978.

___. *Homens de papel*. São Paulo: Global, 1978.

MARCOS, Plínio. Interior dá uma lição de carnaval. *Última Hora,* São Paulo, 30 jan. 1975, p. 7.

___. *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos.* São Paulo: Lampião, 1977.

___. *Jesus-homem*. São Paulo: Grêmio Politécnico, 1980.

____. Música de carnaval, que horror. *Última Hora***,** São Paulo, 5 fev. 1975, p.8.

____. *Na barra do Catimbó.* São Paulo: Global, 1978.

____. *O assassinato do anão de caralho grande.* São Paulo: Geração, 1996.

____. *O truque dos espelhos.* São Paulo: Una, 1997.

___. Os intelectuais de araque. *Última Hora*, São Paulo, jun. 1974.

___. *Prisioneiro de uma canção.* São Paulo: Parma, 1982.

___. Quando as máquinas param. São Paulo: Oblisco, 1967.

___. Quem conta um conto. *Última Hora,* São Paulo, mai. 1972, p. 9.

___. *Querô: uma reportagem maldita.* São Paulo: Parma, 1976.

____. Saltimbanco do Macuco. *Jornal da Orla,* Santos, 03 out. 1999, p. 7.

____. Sucessos e fracassos. *Última Hora*, São Paulo, 30 mar. 1969, p. 9.

____. Troca o ano mais a vida é a mesma. *Última Hora,* 31 dez. 1973, p. 9.

____. Vamos pagar muito caro pelo carnaval. *Última Hora***,** São Paulo, 15 jan. 1975, p.7.

MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MONTELLO, Josué. *A Ficção naturalista.* In___. COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, COUTINHO, Eduardo de Faria (Co-dir). *A Literatura no Brasil.* 4. ed rev. e at. São Paulo: Global, 1997. V. 4.

MORAVIA, Alberto. *Contos Romanos.* Tradução: Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: DIFEL, 1985.

PINTO, Carlos. Cultura santista. *Jornal da Orla*, Santos, 28 nov. 1999, p.8.

POMPEU, Renato. *Quatro olhos*. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

___. Entrevista a Fernando Moraes. *Versus*. nº 13, São Paulo, Versus, setembro, 1977.

RAMOS, F. Entrevista com Plínio Marcos. *O Fuzarca*, São José dos Campos, n.12, 2º caderno, 26 ago. 1999, p.7.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo.* Organização e Introdução: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Organização e Introdução: Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

ROSENFELD. Anatol. *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro.* São Paulo: Perspectiva, 1982.

___. *O Teatro épico.* São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTANA, Marco. Plínio, Cidadão Santista. *Jornal da Orla*, Santos, 06 dez. 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SCHWARZ, Roberto. (Org.) *Os pobres na literatura brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

SUASSUNA, Ariano. *O auto da compadecida*. São Paulo: Agir, 1986.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária:* polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

___. *Tal Brasil Qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SILVA, Ricardo Marques da; ALEXANDRINO, Carlos Mauri. Sombras sobre Santos: o longo caminho de volta. *Suplemento da Secretaria Municipal da Cultura*: Santos, 1998.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas.* Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOLSTOI, Leon. *Ana Karenina*. Tradução: Lúcio Cardoso. Introdução: Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

VAN JAFA. Lançamento: Barrela. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 2, 15 mar. 1968

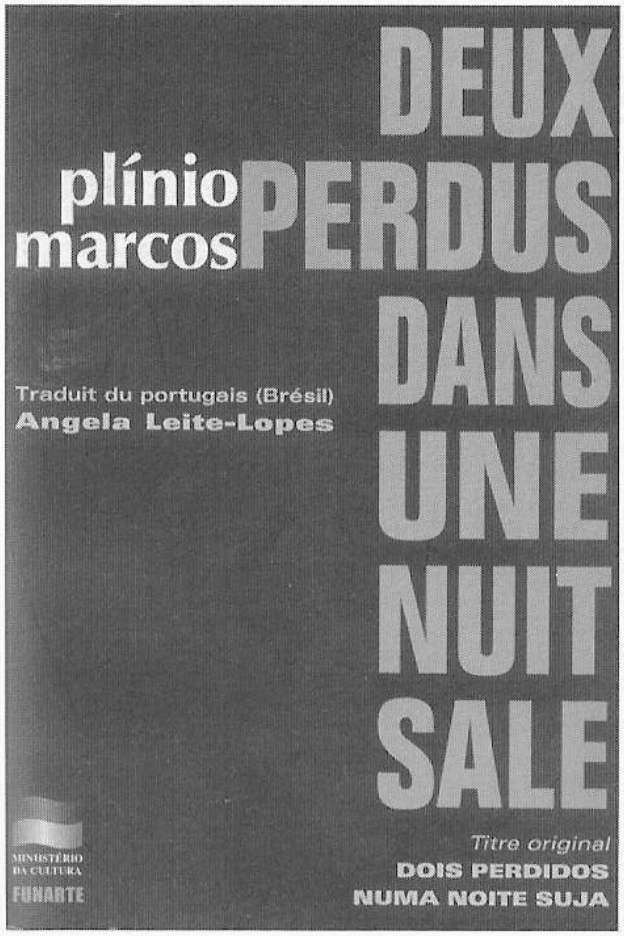
VENTURA, Zuenir. *1968:* o ano que não terminou**.** 19.ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

VICENZO, Elza Cunha da. *Um Teatro de Mulher.* São Paulo: Perspectiva, 1992.

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

WORMS, Luciana Salles. *Brasil século XX*. Curitiba, Nova Didática, 2002.

ANEXOS



Capa do livro *Dois perdidos numa noite suja*, lançado em 1988 no Salon du Livre, em Paris.

APRESENTAÇÃO DA BIBLIOGRAFIA DE PLÍNIO MARCOS

APRESENTAÇÃO DA BIBLIOGRAFIA DE PLÍNIO MARCOS

Os projetos de Iniciação Científica *Levantamento da obra e da fortuna crítica do escritor Plínio Marcos (1935-1999)* e *Bibliografia comentada de Plínio Marcos* foram desenvolvidos entre os meses de agosto de 2002 e Dezembro de 2004, enquanto o site www.pliniomarcos.br ainda não havia entrado no ar. Esses projetos de pesquisa, feitos sob a orientação do professor Benedito Antunes e fomento do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), resultaram em uma reunião de aproximadamente 170 títulos.

O primeiro resultado demonstrou que, dentre os textos do autor, alguns ainda eram inéditos para o grande público (como os escritos para a TV e para o cinema, algumas peças que tiveram diversas versões e outras que foram "renegadas" pelo escritor, como por exemplo, *Reportagem de um tempo mau* (1965), *Verde que te quero verde* (1968) *e Sob o signo da discothéque* (1979)). Existem também textos que não foram terminados, outros que tiveram uma edição ou uma encenação apenas, além de peças curtas, como musicais, biografias e textos infantis.

Após a morte do escritor, em novembro de 1999, a FUNARTE (com a colaboração da jornalista Vera Lúcia Artaxo Netto), elaborou um projeto que visava ao levantamento e à organização de toda a obra pliniana, que seria arquivada na Biblioteca Nacional. No entanto, isso não foi feito, devido a problemas referentes aos direitos autorais, que pertencem à família. É o filho de Plínio Marcos, Kiko de Barros, o administrador legal da obra, e até o final desses projetos de Iniciação Científica, as questões legais não tinham sido solucionadas.

A fortuna crítica encontrada e reunida tende a direcionar a obra de Plínio Marcos para uma vertente da literatura brasileira que herdou da escola naturalista a linguagem crua e direta para narrar um submundo brasileiro contemporâneo que o escritor presenciava. Essa vertente de denúncias, exclusão e reflexão acerca de temas desagradáveis, que percorrem as classes consideradas desvalidas da sociedade, tem despertado um amplo interesse, já que só o teatro pliniano constituiu-se de aproximadamente 40 textos escritos, comentados pelos críticos e, ao menos uma vez, encenados.

A produção literária de Plínio Marcos, entretanto, não se resume apenas a peças teatrais, crônicas jornalísticas, romances e contos. O escritor santista também escreveu textos autobiográficos e biográficos, alguns de caráter lírico, poesias, diversos textos sobre música (principalmente o samba), peças infantis e, às vezes, colocou-se como protagonista de romances, como, por exemplo, *Prisioneiro de uma canção* (1982) e *O truque dos espelhos* (1997).

Plínio Marcos também escreveu textos religiosos e místicos, homenageou artistas e artes, discutiu política em mesas-redondas, foi colunista de jornal impresso e televisivo, escreveu e

gravou em fita de vídeo um discurso sobre o controle da disseminação e do contágio do vírus da AIDS no interior dos presídios, dirigiu algumas de suas peças e foi, sobretudo, um artista. Dentre suas atuações, a mais célebre foi o mecânico Vitório, na novela *Beto Rockffeler* (1966?).

O método usado para a realização dessa pesquisa de campo baseou-se, principalmente, em contatos com as pessoas que se relacionavam diretamente com o escritor, como o Secretário de Cultura de Santos – Dr. Carlos Pinto – , a jornalista e última mulher de Plínio Marcos – Vera Lúcia Artaxo Netto – e as editoras que publicaram e publicam textos do escritor.

Houve também a pesquisa sistemática no Centro de Apoio e Documentação à Pesquisa (CEDAP) da UNESP de Assis, nas bibliotecas, nos bancos de dados dos veículos de comunicação (jornais, revistas) e na Rede Mundial de Computadores.

O contato com o secretário de cultura de Santos deu-se, primeiramente, por intermédio da Internet, e posteriormente, em visitas periódicas à cidade de Santos.

A jornalista Vera Artaxo, foi contatada por meio de endereço eletrônico em meados de 2002, dispôs-se a ajudar no que fosse possível e necessário. A maioria das editoras e veículos de comunicação também ajudaram, assim como os bibliotecários e os funcionários da UNESP de Assis.

Durante os meses de pesquisa, foram contatadas diversas pessoas, como professores, diretores de jornais, educadores, críticos, diretores teatrais, representantes de instituições, funcionários de bibliotecas etc., que tiveram uma parcela de contribuição no resultado final dos projetos.

A organização detalhada da fortuna crítica encontrada seguiu os critérios básicos de pesquisa: o nome do veículo de comunicação e a obtenção do texto na íntegra eram condições primordiais para a checagem e a incorporação do material. Posteriormente, a leitura permitia estabelecer uma maior confiabilidade da fonte. Sendo a fortuna crítica vasta e seu levantamento aqui proposto, possivelmente, incompleto, a relação que segue foi selecionada primeiramente pela confiabilidade da fonte e de seu autor.

A seleção dos textos de Plínio Marcos seguiu as mesmas regras acima citadas. Não foi, contudo, possível obter todos os títulos listados, principalmente os escritos para a televisão e as primeiras versões das peças de teatro, como: *Os fantoches* (1959), *Reportagem de um tempo mau* (1965), *Enquanto os navios atracam* (1963 – primeira versão de *Quando as máquinas param* 1967) e outras.

Dos textos que aparecem no item “incompletos” da lista que segue, obteve-se pelo menos alguma informação, seja por meio de críticas em jornais ou revistas, seja pela confirmação do

secretário de cultura de Santos, pelas editoras e, principalmente, pela jornalista Vera Lúcia Artaxo Netto.

Devido à não aquisição de alguns dos textos e a informações contraditórias, a listagem confirma apenas o título e a data em que foram escritos, sendo essa data embasada na fortuna crítica e nas pessoas que auxiliaram na pesquisa. Mesmo checando com todos os que ajudaram no projeto, com os veículos de comunicação e editoras, a lista que segue diverge em algumas bibliografias, de outras anteriormente publicadas.

Um dos critérios usados foi observar as datas descritas nos próprios textos de Plínio Marcos, pois muitas vezes, ao escrever um romance ou ao dar entrevistas, o escritor citava seus textos já impressos e encenados. É o caso de *Balbina de Iansã* (1970), *Os fantoches* (1959, primeira versão de *Jornada de um imbecil até o entendimento* 1960), *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* (1960, segunda versão de *Os fantoches), Verde que te quero verde* (1968) e outros que permaneceram renegados ou foram primeiras versões de peças já conhecidas.

Após uma nova checagem de todo o material bruto encontrado, ocorreu uma diminuição notória na primeira relação de títulos encontrados, pois o projeto visava, sobretudo, a uma organização detalhada e confiável do material levantado. No entanto, dentre os títulos de Plínio Marcos, nenhum foi subtraído ou ignorado totalmente e todas as edições encontradas estão na lista a seguir.

Alguns títulos da fortuna crítica foram subtraídos ou ignorados devido ou à incoerência da informação ou à completa falta da bibliografia. Dos vídeos aqui citados, um foi conseguido por meio do Secretário de Cultura de Santos, Dr. Carlos Pinto, e do outro se obteve o texto impresso (na integra).

As crônicas de jornais não estão aqui listadas, mas seguiram uma regra básica: obter o texto na integra; outras tiveram seus títulos identificados, mas foram ignoradas na classificação final por não terem sido localizadas. A maioria das crônicas foi obtida por meio do Dr. Carlos Pinto e serão usadas em uma outra oportunidade de pesquisa.

Há também alguns textos inacabados: *A noite das diabas, Seja você mesmo* (inacabada) *e O bote da loba* (1998). Outros tiveram apenas uma edição ou uma encenação.

Os romances *Na barra do Catimbó* (1978) e *Novas histórias da barra do Catimbó* (1989) tiveram uma única edição, pela editora Global. Muitas das crônicas do autor foram publicadas em *Histórias das quebradas do mundaréu* (1973) e *A crônica dos que não têm voz* (2002), das editoras Nórdica e Boitempo, respectivamente. Algumas crônicas, no entanto, ainda permanecem inéditas, pois pertencem aos familiares.

Os textos escritos para a televisão e o cinema estão sob os cuidados do filho de Plínio Marcos, Kiko de Barros. Outros escritos, como poesias, pesquisas, manuscritos dramáticos e material jornalístico, estão com a jornalista Vera Lúcia Artaxo Netto.

A editora Global mantém legalmente os direitos autorais sobre diversas peças de teatro do autor, e a Editora Parma, sobre seus principais romances. Os direitos autorais da maioria da obra pliniana, no entanto, assim como a maioria dos originais que foram guardados pela primeira mulher de Plínio, Walderez de Barros, pertencem ao filho do casal, Kiko de Barros.

Apesar de todos os problemas de direitos autorais, dos textos perdidos ou guardados, dos títulos incompletos e da recente data de óbito do escritor santista, o resultado final da pesquisa deverá facilitar a busca de informações sobre os textos plinianos e auxiliar nos trabalhos dos futuros pesquisadores que se interessem por essa obra significativa de uma vertente literária que propõe uma profunda reflexão acerca de temas obscuros e indivíduos marginalizados.

A lista que se segue apresenta uma enorme quantidade de textos encontrados, contudo, como a pesquisa foi feita em apenas alguns meses, a possibilidade de que ainda existam outros, é inegável.

TÍTULOS DO AUTOR

1. TEATRO I (referências completas – por ano do texto escrito).

MARCOS, Plínio. **Barrela.** São Paulo: Global, 1975. [1958].

____. **Quando as máquinas param.** São Paulo: Oblisco, 1967.[1963]. (Originalmente, "Quando os navios atracam". Estreou com o título definitivo no final do ano de 1967).

____. **Dois perdidos numa noite suja.** São Paulo: Global, 1978. [1966].

____. **Jesus-homem.** São Paulo: Grêmio Politécnico, 1980. [1967].

____. **A navalha na carne.** São Paulo: Senzala, 1968.

____. **Homens de papel.** 2.ed. São Paulo: Global, 1978. [1968].

____. **Jornada de um imbecil até o entendimento**. São Paulo: Global, 1979. [1969]. (A peça é de 1960, e estreou como "Os Fantoches").

____. **O abajur lilás.** 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1975. [1969].

____. **Oração para um pé-de-chinelo.** São Paulo: Global, 1972. [1969].

____. **Balbina de Iansã.** São Paulo: Dag, 1970.

____. **Dois perdidos numa noite suja.** 2.ed. São Paulo: Global, 1979.

____. **A navalha na carne/Quando as máquinas param.** 3.ed. São Paulo: Parma, 1984.

____. **Quando as máquinas param.** 3.ed. São Paulo: Parma, 1984.

____. **Madame Blavatsky.** São Paulo: Escolas Salesianas, 1985.

____. **Madame Blavatsky.** São Paulo: Círculo do livro, 1986.

____. **Balada de um palhaço.** São Paulo: Dag, 1986.

____. **Dois perdidos numa noite suja.** 6.ed. São Paulo: Global, 1986.

____. **Dois perdidos numa noite suja./Madame Blavatsky.** São Paulo: Círculo do livro, 1986.

____. **A mancha roxa.** São Paulo: Mimio, 1988.

____. **Vinte e cinco homens.** In_. **Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos.** São Paulo: Parma, 1991. [1977]. (Baseado no massacre ocorrido entre presos em uma cadeia de Osasco, onde 25 homens morreram queimados. Prosa, que virou peça teatral nas mãos de Cacá Carvalho.).

____. **A dança final.** São Paulo: Maltese, 1993.

MARCOS, Plínio. **A dança final.** 2.ed. São Paulo: Maltese, 1995.

____. **O homem do caminho.** In___. **O truque dos espelhos.** São Paulo: Una, 1997. (Originalmente encenada como monólogo, escrito em 1996. *O Truque dos Espelhos* é o nome do último livro de Plínio Marcos, publicado no ano de sua morte (1999), em que *O Homem do Caminho* surge em prosa, junto com dois outros contos).

1.2. TEATRO II (referências incompletas).

MARCOS, Plínio. **Os fantoches.** [1959].

___. **Enquanto os navios atracam.** [1963]. (Virou "Quando as máquinas param").

___. **Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar.** [1965]. (Possível 1º versão de Jornada de um imbecil até o entendimento. É o argumento original de Os Fantoches, que virou Jornada...)

___. **As aventuras do coelho Gabriel.** [1965]. (Infantil, encenada uma única vez em 1985).

___. **Reportagem de um tempo mau.** [1965]. (Plínio Marcos renegou essa peça; não quis que a incluísse no projeto *Obras Completas* para a Funarte, achando que não tinha qualidade para estar entre seus textos).

____. **Dia Virá!** São Paulo. [1967]. (Primeira versão de Jesus Homem).

____. **Verde que te quero verde.** São Paulo. [1968]. (Integrou a Feira Paulista de Opinião. Nunca foi publicada. Tem 15 minutos de duração).

___. **A noite das diabas.** [1969]. (Possível primeira versão de A mancha roxa. Rainha das diabas também é um possível título de argumento cinematográfico).

___. **O poeta da vila e seus amores.** São Paulo. [1977]. (Foi escrita para a inauguração do Teatro Popular do Sesi, em São Paulo.).

____. **Feira livre.** São Paulo. [1978]. (Opereta que virou prólogo de um espetáculo de Ilo Kruli. Nunca foi montada ou publicada).

____. **Sob o signo da discothéque.** São Paulo. [1979]. (Foi montada por Herson Capri, Marcos Breda e Malu Rocha. Nunca foi publicada oficialmente).

___. **Assembléia dos ratos.** São Paulo.[1989]. (Infantil. Primeira do que seria uma série de peças infantis com bichos. A segunda foi *O coelho* e, posteriormente, *A história da onça*. Não houve tempo. Nunca foram publicadas).

MARCOS, Plínio. **Alma do Rio.** São Paulo: Sesc. [1991]. (Em defesa do rio Tietê. Nunca foi publicada).

____. **No que vai dar isso.** [1994]. (Nunca foi publicada)

____. **Índio não quer apito.** Folha de S. Paulo, Mais! São Paulo, 11jun. 1995, p.4.

____. **Leitura capilar.** Caros amigos**,** São Paulo, maio, 1997. (Foram publicados somente fragmentos).

____. **Seja você mesmo.** (inacabada). (Infantil, 1999, só há fragmentos iniciais).

____. **O bote da loba.** [1997]. (Foi lida várias vezes no Rio de Janeiro pelas atrizes Louise Cardoso e Cristina Pereira, com a presença do autor. Em São Paulo, foi feita uma outra leitura dramática pela atriz Leona Cavalli, no Centro Cultural Três Rios, após a morte de Plínio Marcos).

____. **Chico Viola.** São Paulo. [1997]. (Houve uma primeira versão, nos anos 80, que se perdeu. Em 1997/98 Plínio Marcos a reescreveu).

2. ROMANCES.

MARCOS, Plínio. **Querô: uma reportagem maldita.** São Paulo: Parma, 1976. (8 edições).

___. **Uma reportagem maldita (Querô).** São Paulo: Global, 1978. (2 edições).

___. **Na barra do Catimbó.** São Paulo: Global, 1978.

___. **Prisioneiro de uma canção.** São Paulo: Parma, 1982.

___. **Prisioneiro de uma canção.** 3.ed. São Paulo: Parma, 1983.

___. **Querô: uma reportagem maldita.** São Paulo: Símbolo, 1983.

___. **A figurinha e soldados da minha rua (histórias populares I).** São Paulo: Dag, 1987.

___. **Novas histórias da barra do Catimbó.** São Paulo: Global, [1989?].

___. **Uma reportagem maldita.** 8.ed. São Paulo: Parma, 1984. (reedição)

___. **Prisioneiro de uma canção.** 4.ed. São Paulo: Dag, 1987.

___. **Querô – uma reportagem maldita.** São Paulo: Maltese, 1992.

___. **Figurinha difícil – pornografando e subvertendo.** São Paulo: Senac, 1996.

___. **O assassinato do anão do caralho grande.** São Paulo: Geração, 1996. (No livro há duas versões: romance e peça teatral).

___. **Uma reportagem maldita.** São Paulo: Parma, 1998.

3. CONTOS, CRÔNICAS E OUTROS (por ano de publicação do texto).

MARCOS, Plínio. **Histórias das quebradas do mundaréu.** Rio de Janeiro: Nórdica, 1973.

___. **Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos.** São Paulo: Lampião, 1977.

___. **Histórias das quebradas do mundaréu.** 2.ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1978.

___. **Canções e reflexões de um palhaço (histórias populares II)**. São Paulo: Dag, 1987.

EI AMIZADE! Produção de Drauzio Varella. São Paulo: Adag / TV cultura, 1988. Videocassete (2 min.48s.), VHS, son., color.

PROJETO ENCONTROS: Plínio Marcos. Produção de Marco Antônio Rodrigues. Santos: Secretaria Municipal de Cultura de Santos, 1995. Videocassete (1 h.40 min.), VHS, son., color.

MARCOS, Plínio. **O futuro é agora.** Maceió: Sergassa, 1996.

___. **Três novelas famosas.** São Paulo: Grêmio Politécnico, 1997.

___. **O Truque dos espelhos.** São Paulo: Una, 2000.

4. DISSERTAÇÕES, TESES E OUTROS SOBRE O ESCRITOR (por ordem alfabética).

ABREU, Wagner Cariolano de. **Quando o teatro encena a cadeia.** São Paulo, SP: Unisinos, 2001.

CALASANS, Adilson Campos. **Plínio Marcos e a república dos marginais.** São Paulo, SP: PUC/SP, 1993.

CICLO DE debates: Teatro Casa Grande**.** 1976, Rio de Janeiro. **Inúbia**. abr. 1986.

CONTRERAS, Javier; PINHEIRO, Vinicius; MAIA, Fred. **A crônica dos que não tem voz.** São Paulo: Boitempo, 2000.

CRONOLOGIAS DAS artes em São Paulo, SP: 1975 – 1995. São Paulo. **Centro Cultural**, 1996.

MOSTRA SESC de artes: ares e pensares. 2002, São Paulo, SP: **Sesc**, 2002.

VIEIRA, Paulo. **Plínio Marcos: a flor e o mal.** São Paulo: Firmo, 1994.

5. CITAÇÕES SOBRE A OBRA DO AUTOR (por ordem alfabética).

A LITERATURA NO BRASIL. Direção: Afrânio Coutinho. Vol.IV. Rio de Janeiro: Sulamericana, 1971. (p.79).

ENCICLOPÉDIA de literatura brasileira: oficina literária. Direção: Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Fae, 1989. (2º Vol.).

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro.** São Paulo: Difusão européia do livro, 1962. (p.307).

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro em progresso: crítica teatral 1955 –1964.** São Paulo: Martins, 1964. (p.272).

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou.** 19.ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988. (p.111).

6. TEXTOS ESCRITOS PARA O CINEMA OU A TELEVISÃO.

MARCOS, Plínio. **A noite do desespero.**

_____. **História de subúrbio.**

_____. **Nenê Bandalho.**

_____. **Rainha diaba.**

_____. **Réquiem de tamborim.**

TÍTULOS SOBRE O AUTOR

1. ARTIGOS DE JORNAL COM AUTOR (POR ONDEM ALFABÉTICA).

ABREU, Ângela. A feira (realmente) livre de Plínio Marcos. **Última Hora,** Rio de Janeiro, 1 mar. 1979, p.6.

ABREU, Kid. Montagem de Roberto Lage traz dramas de uma cela de cadeia feminina. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 28 jul.2001, p.4.

ALENCAR, Miriam. Plínio Marcos de volta. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro. 17 fev. 1979.

ALMEIDA, Miguel de. Com uma peça sobre AIDS, Plínio Marcos volta a retratar a prisão. **O Globo,** Rio de Janeiro, 2 abr.1989, p. 12.

ANTUNES, Benedito. Plínio Marcos: entre o fácil e o difícil. **Suplemento Literário,** Minas Gerais, 6 ago.1988, p.2.

ALVES DE LIMA, Mariângela. Marginais e realismo sem novidade. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 12 jul. 1979.

APOLINÁRIO, João. O humor grosso e maldito de Plínio Marcos. **Última Hora,** São Paulo, 5 set.1973.

AZEREDO, Ely. Correndo atrás de Satã: filme ilumina a criatividade de um transgressor na Lapa. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 17 nov.2002.

BATISTA, Marcus. Duas vezes Plínio Marcos. **O Caiçara,** Santos, p.12, 12 set.2000.

BIANCARELLI, Aureliano. Presos arrumam namoro por cartas. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, P.4, 6 nov.1995.

BRODSKI, Josef. O escritor na prisão. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 16 fev.1997, p.6.

BRUM, Eliane. A condenação dos parentes dos presos. **Zero Hora,** Porto Alegre, 23 jun.1996.

CALON, Marcio. Plínio: enquanto Barrela não vem. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 8 jan.1980, p. 13.

CANDEIAS, Maria Lúcia. Centelhas de esperança. **Gazeta Mercantil,** São Paulo, out.1994, p.3.

CARDOSO, Ivan. O autor festeja a filmagem de Navalha na carne. **A Tribuna,** Santos, 13 mar.1997.

_____. Plínio recebe título em noite que promete muita emoção. **A Tribuna,** Santos, 8 dez.1998, p.6.

CASTRO, Tarso de. Um país realmente de loucos. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 11 abr.1977, p.5.

____. Plínio sem cortes. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 17 jul. 1977, p.5.

COMODO, Roberto. Uma peça escrita com fúria e ódio. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 11 jan.1973.

CORTELA, Mário Sérgio. Seriedade do humor. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 24 mai.1998, p.7.

DEL RIOS, Jefferson. A mancha roxa, um efeito devastador. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 21 mar.1989.

____. Aguardando o sol raiar. **Jornal Opinião,** Rio de Janeiro, 4 dez. 1972.

____. Jesus Homem entra na roda dos batuqueiros. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 11 jan. 1981, p. 8.

____. Plínio Marcos rompe o cerco. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 20 mar. 1979, p.4.

____. Sempre atual com a força de Plínio. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 2 jul.1980, p.12.

DUBRA, Pedro Ivo. O evangelho segundo Plínio Marcos. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 19 fev.2002, p.3.

ENGER, Jaqueline. Jesus-Homem de Plínio Marcos na Semana Santa. **O Estado de S. Paulo.** 23 mar. 1989.

FONSECA, Rodrigo. Sobe uma estrela em Gramado. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 16 ago.2002.

GALINA, Décio. Prisão tem quadra esportiva e campo. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 4abr.1977, p.8.

GARCIA, Lauro Lisboa. Plínio Marcos: atrás das grades. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 12 mar.1989.

GARCIA, Nelson Jahr. Plínio Marcos: o que não fomos. **O Atibaiense,** Atibaia, 27 nov.1999.

GUZIK, Alberto. A fúria dando espaço para a poesia em balada de um palhaço. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 3 out. 1986, p. 11.

HERKENHOFF, Alfredo. Plínio Marcos samba São Paulo. **Última Hora,** São Paulo, 6 jun.1977, p.6.

(VAN) JAFFA[2]. Lançamento: Barrela. **Correio da Manhã,** Rio de Janeiro, 15 mar.1968.

___. Com o diretor de Barrela. **Correio da Manhã,** Rio de Janeiro, 27 mar. 1968.

___. Navalha na carne. **Correio da Manhã,** Rio de Janeiro, 15 out. 1967, p.12.

[2] VAN JAFFA é o pseudônimo do jornalista José Augusto Faria do Amaral.

KAHANS, Cláudio. Hoje, Barrela, do recordista Plínio. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 15 ago.1977, p.4.

LARA, Paulo. Barrela, de Plínio Marcos, finalmente chega ao palco. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 19 jun. 1980.

MACKSON, Luiz. Um Plínio Marcos com menos impacto. **Jornal do Brasil,** caderno B, 16 jun.2002.

MAGALDI, Sábato. A mancha roxa: Plínio Marcos retoma a violência. **Jornal de Artes,** São Paulo, ago.1989.

___. Dia Virá, uma história de Cristo na base do ginásio. **Jornal da Tarde,** São Paulo, 19 jun. 1967, P. 8.

___. Em defesa de Plínio Marcos. **Jornal da Tarde,** São Paulo, 23 mar. 1975.

___. Plínio Marcos, na medida exata de sua criatividade. **Jornal da Tarde,** São Paulo, 7 jul. 1979, p.3.

___. Plínio Marcos, um ótimo palhaço. **Jornal da Tarde,** São Paulo, 14 jan. 1984. p.7.

___. Um contundente veredito contra o poder ilegítimo. **Jornal da Tarde,** São Paulo, 19 set. 1980, p. 4.

MAMET, David. Uma comédia triste sobre os atores. **The New York Times,** New York, 16 out.1977.

MEDEIROS, Jotabê. "Escrevo quando me sinto incomodado" **A tribuna,** Santos, 23 jul.1995, p.3.

MICHALKI, Yan. Barrela, a peça que conta a vida como ela é. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 20mar.1968.

____. Navalha na carne. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 19 out. 1967, p. 5.

___. O julgamento da obra de Plínio Marcos. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 17 abr. 1980, p. 6.

MICHALKI, Yan. Vera Artaxo reúne obras de Plínio Marcos. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 18 fev.1998.

NESPOLI, Beth. Facetas de Plínio Marcos vistas pela imprensa. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 28 fev.2002, p.6.

NESPOLI, Beth. No palco seis presidiárias e a AIDS. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 12 jul.2001.

PAIVA, Marcelo Rubens. Grassi reclama direitos de Plínio Marcos. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 8 mai.2003, p.4.

PRATALI, Débora. Mês de morte rende homenagens à Plínio Marcos. **Folha de S. Paulo,** 24 nov.2002.

RAMOS, Fábio. Entrevista com Plínio Marcos. **O Fuzarca,** S. J. dos Campos, 2º caderno, 26 ago.1999.

RENZO, Ineide de Souza. Cacilda Becker passou por aqui. **A Tribuna,** Santos, 19 jun.1994.

RIBEIRO, Marili. AIDS vem cercada de sua metáfora. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 18 mai.1996, p.6.

ROMANO DE SANT`ANNA, Affonso. Histórias de uma sociedade fechada. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 8 set. 1973, p.18.

ROSENFELD, Anatol. Navalha na nossa carne. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 15 jul. 1967, p.12.

SÁ, Nelson de. Jogador, palhaço e dramaturgo. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 4 jul.1993, p.7.

SANTANA, Marco. Plínio, cidadão santista. **Jornal da Orla,** Santos, 6 dez.1998.

STEFANELLI, Ricardo. A farsa é denunciada. **Zero Hora,** Porto Alegre, 22 jan.1998.

UIP, David Everson. Um mapa da epidemia do Brasil. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 20 abr.1997, p.5.

VELOSO, Marco. Peça de Plínio Marcos aborda doença fatal a partir de drama psicológico. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 15 mar.1989, p.5.

VIEGAS, Camila. Ciclo de encontros e pesquisas de Plínio Marcos. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 1º abr.1997.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Uma festa digna da poesia de Noel. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 30 jun. 1977, p. 13.

1.2. ARTIGOS DE JORNAL SEM AUTOR (POR ORDEM ALFABÉTICA).

BARRELA, a peça proibida. **Correio da Manhã,** Rio de Janeiro, 19 mar.1968.

CENSURADO E livre. **A Tribuna do povo,** Umuarama, 1º dez.1999, p.9.

“ESCREVO para incomodar”. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 19 mar.1968, p.2.

FETAESP homenageia Plínio Marcos. **A Tribuna,** Santos, 26 jan.1998, p.2.

FUNARTE, em parceria com Vera Artaxo, publica a obra de Plínio Marcos. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 18 nov.2000, p.7.

HOMENAGEM a Plínio Marcos acaba em samba. **A Tribuna,** Santos, 10 dez.1998, p.2.

O CHICOTE de Plínio Marcos estala no palco, é a Mancha Roxa. **Jornal da Tarde,** São Paulo, 13 mar.1989, p.7.

O REPORTER de um tempo mau. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 25 nov.1979, p.3.

O TEATRO marginal de Plínio Marcos. **Diário do Nordeste,** Salvador, 19 abr.2002.

O ÚLTIMO ATO de um eterno marginal. **Jornal da USP,** São Paulo,

OS ESPETÁCULOS que o brasileiro não viu porque a censura não deixou. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 8 abr.1979.

PERSONAGENS comoventes e deploráveis. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 18 fev.1998.

PLÍNIO MARCOS aposta no samba. **Cidade de Santos,** Santos, 24 ago.1973.

PLÍNIO MARCOS: "minhas peças são atuais porque o País ainda não evoluiu". **O Estado de S. Paulo,** 28 jun.1979.

PLÍNIO MARCOS e globalização se misturam em longa de Joffely. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 18 out.2002, p.4.

PRESIDIÁRIOS matam colegas para protestar. **Zero Hora,** Porto Alegre, 23 mar.1997, p.8.

PLÍNIO MARCOS ganha homenagem em São Paulo um ano após sua morte. **Folha de S. Paulo,** São Paulo, 19 nov.2000, p.3.

SÁBADO tem "Dois perdidos numa noite suja". **Voz da Terra,** Assis, 13 mai.2003, p.3.

SÉRIE DE eventos homenageia Plínio Marcos. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 18 nov.2000, p.6.

TRÊS DIAS de festa em homenagem a Plínio Marcos. **O Estado de S. Paulo,** São Paulo, 17 mar.2000, p.5.

UMA JANELA para Plínio Marcos. **Jornal da Orla,** Santos, 27 dez.1998, p.4.

2. ARTIGOS DE REVISTA COM AUTOR (POR ORDEM ALFABÉTICA).

ALMEIDA, Suzete de. Com a palavra, Plínio Marcos. **Shopping News,** São Paulo, nº 23, 10 jul. 1988, p.11.

ARCO E FLEXA, Jairo. A paixão de Cristo segundo Plínio Marcos. **Veja**, São Paulo, 7 jan. 1981, p. 38.

___. Em liberdade. **Veja**, São Paulo, 9 jul. 1980, p.26.

BARBOSA, Maria Elci S. Marginalidade e sombra social. **Vida Pastoral,** São Paulo, n.193, abr.1997, p.23.

BARROS, Jefferson. Figurinha difícil. **Veja**, São Paulo. 29 ago. 1973.

CARDOSO, Carolina. O caminho de Plínio Marcos. **Época,** São Paulo, jan.2002, p.13.

CAMPOS, Sueli. Um baralho na carne. **Manchete**, 25 ago. 1990.

CLEBER, E. BEATRIZ, V. A voz dos excluídos. **Época,** São Paulo, n.79, 22 nov.1999, p.9.

LANYI, José Paulo. Plínio Marcos: o andarilho na corda bamba. **Cult,** São Paulo, n.27, out.1999, p.13.

MAGALDI, S. RIDENTI, M. O teatro político: Plínio Marcos. **D.O. Leitura,** São Paulo, n.11, nov.2000, p.2.

PEIXOTO, Fernando. Brazilian Theatre and National Identity. **The Drama Review,** New York, nº 34, jan. 1990, p. 19.

RESENDE, Juliana. Casa de detenção feminina do Tatuapé. **Cultura,** Petrópolis, n.3, mai.1997, p.125.

RIOS, Jefferson del. A crueldade sem atenuantes. **Bravo,** São Paulo, n.18, out.1999.

RODRIGUES, Marco Antonio. O velório foi no saguão... **Caros amigos,** São Paulo, n.33, out.1999.

STYCER, Dora. MARINE, E. AIDS, reaprendendo a viver. **Isto é,** São Paulo, n.1486, 25 mar.1998, p.92.

TEIXEIRA, Paulo César. Sem vergonha de ter AIDS. **Isto é,** São Paulo, n.1354, 5 jul.1995, p.5.

VIEIRA DE MORAES, Rodrigo. Um comentário acerca da dramaturgia de Plínio Marcos. **Revista de Teatro,** São Paulo, nº 23, 30 jun. 1977, p. 35.

VILLAMÉA, Luiza. Amor bandido. **Isto é,** São Paulo, n.1433, 19 mar.1997, p.60.

BIBLIOGRAFIA COMENTADA DE PLÍNIO MARCOS (1935-1999)

Por possíveis datas.

MARCOS, Plínio. **Barrela.** São Paulo: Global, 1975. [1958].

[Trata-se da primeira peça teatral do escritor. Retrata a vida de um grupo de presidiários e questiona a responsabilidade das autoridades acerca do ódio que cresce no ambiente carcerário. Foi encenada pela primeira vez em um festival de teatro estudantil amador, organizado pelo Embaixador brasileiro Pascoal Carlos Magno, em 1958. Após única apresentação, permaneceu censurada por mais de 20 anos. 'Barrela' significa curra, ou violência sexual praticada por todos contra um. Nesse texto, Plínio Marcos aborda o relacionamento agressivo dos homens que vivem nas prisões, suas angústias oriundas por meio da humilhação dos carcereiros e internos e as possíveis perspectivas para com a liberdade.

A peça foi considerada pornográfica pelo governo, mas teve um parecer favorável do Dr. Carlos Leal, chefe do Serviço Psiquiátrico da Penitenciária Lemos de Brito do Rio de Janeiro, (04/1968). O Dr. Carlos Leal considerou o texto útil para o estudo do comportamento de grupos no interior dos presídios brasileiros.

Desde o começo de sua obra, Plínio Marcos construiu personagens que são desbocadas e reagem à opressão com violência verbal e física, tentam se opor à sordidez social de suas vidas e exploram os sentimentos afetivos como questionamentos para com a situação social em que vivem. **Barrela** foi a primeira peça teatral, entre muitas, que seguiu a temática do questionamento social por meio das situações de exclusão.]

___. **Jornada de um imbecil até o entendimento**. São Paulo: Global, 1979. [1960].

[Essa peça teatral foi revista diversas vezes pelo autor. Sua primeira versão chamou-se **Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar,** a segunda versão**, Os Fantoches**. Plínio Marcos sempre achou que ela tinha de ser melhorada e rescrita. Não tendo sido localizada a publicação original, o tema principal da peça ficou conhecido apenas por referências presentes na fortuna crítica do escritor. Sabe-se que o texto se constitui de fábulas das relações humanas em um mundo moderno repleto de excluídos e que foi encenada pela primeira vez em 1968, com o ator Milton Gonçalves no papel principal. São cinco personagens que habitam o submundo, todos são mendigos.

Eles estão prestes a julgar e condenar o personagem Manduca. O espaço é uma paisagem aberta e distante da civilização que, segundo a crítica de Alberto Guzik, faz menção ao Teatro do Absurdo alemão e às personagens do texto **Esperando Godot**, de Samuel Becket**.**]

MARCOS, Plínio. **Quando as máquinas param.** São Paulo: Oblisco, 1967.[1963].

[Este é o título definitivo de **Quando os navios atracam**, escrita em 1963 e terminada em 1967, quando teve uma versão definitiva. O texto se diferencia dos demais porque não estabelece o conflito logo nas primeiras falas. Por meio de um humor sarcástico, as personagens dialogam acerca dos problemas familiares oriundos da falta de dinheiro. A temática explorada é, basicamente, a falta de emprego e a falta de perspectiva futura de um chefe de família que depara com a sua mulher grávida. Devido à total falta de esperanças no futuro do marido, à miséria de sua vida e às desigualdades sociais que o empurram para a exclusão, o protagonista, Zé, nega o futuro do filho e golpeia o ventre de sua mulher a fim de interromper a gravidez.]

____. **Reportagem de um tempo mau.** [1965].

[Peça renegada pelo autor que, segundo a crítica, nunca foi publicada. Os manuscritos originais pertencem aos filhos de Plínio Marcos.]

____. **Dois perdidos numa noite suja.** São Paulo: Global, 1966.

[Trata-se de um dos mais conhecidos, traduzidos e encenados textos do escritor santista. Inspirado em um conto de Alberto Moravia, **O terror em Roma**, presente no livro **Contos Romanos**, acabou virando filme nas mãos do diretor paulista José Joffily, em 2002. Plínio Marcos trata, no texto, do relacionamento de exploração mútua entre duas pessoas que trabalham em um mercado de uma grande cidade, como carregadores. Tenta demonstrar as mínimas possibilidades de melhora que existem para esses seres desprezados que beiram a insanidade. Paco e Tonho, os personagens, são apresentados como pessoas, aparentemente, opostas.

Devido aos trajes de Tonho e, sobretudo, seu sapato velho, este não consegue um bom emprego, apesar de apresentar características de honestidade e boa índole. Já Paco, tem um bom sapato, mas não aspira a grandes conquistas e muito menos situações honestas de trabalho. Moldados pelo meio em que vivem, ambos vão construindo rotas de fuga para conseguirem algo melhor e, com a aquisição de uma arma, efetuam um assalto.

Com traços naturalistas e um certo determinismo social, Plínio Marcos expõe uma reviravolta de valores. Tonho, cidadão interiorano e com algum estudo, acaba por aderir às circunstâncias marginais que se apresentam, Paco tem um desfecho fatal.

A moral do texto está ligada diretamente à situação deplorável em que ambos vivem. Mesmo tendo aspirações honestas, Tonho acaba envolvido pelas situações marginais que o cercam. Assim, Plínio tenta defender a idéia de que não adianta somente a vontade de conquistar as coisas honestamente; também é preciso um alicerce social e político. A estréia de *Dois Perdidos* se deu em um bar da Galeria Metrópole de São Paulo, com a ajuda de atores e diretores da TV Tupi, na qual Plínio Marcos era ator.]

MARCOS, Plínio. **Jesus-homem.** São Paulo: Grêmio Politécnico, 1980. [1967].

[Título definitivo da pequena peça teatral **Dia Virá**, de 1967, que se relaciona tematicamente com **Balbina de Iansã** (1970)**.**

A religiosidade foi um tema muito explorado pelo escritor santista, principalmente no final da década de 1980 e começo da de 1990. Este texto traz como ponto de partida a história contada pelos evangelhos, mas com a fusão da cultura popular e da música como formas de contestação política. Plínio Marcos retrata Jesus Cristo como um revolucionário, alguém que está diretamente ligado aos homens e que tem a plena noção da possível revolução desencadeada por Judas. Por meio de um lirismo que até então ainda era desconhecido do grande público, o escritor expõe sua parcela mística em um texto que dá importância à espiritualidade, mas sem renegar a temática mais conhecida de seu autor: a marginalidade e os desvalidos. Contudo, a peça peca pela falta de conflito direto e pela demasiada religiosidade com que constrói sua Maria Madalena. O texto teve sua primeira encenação em Campinas-SP, no início da década de 1980]

___. **A navalha na carne.** São Paulo: Senzala, 1968.

[Esse é o texto, segundo a crítica, mais célebre e que possui a maior fortuna crítica da obra. Foi aclamado tanto pelos críticos quanto pelo público.

Apesar de já nascer censurada, *A navalha* conseguiu se tornar conhecida em todo o âmbito artístico. Foi encenada pela primeira vez em 1967, no Rio de Janeiro. A temática central da peça é a exploração do homem. Com apenas três personagens, o texto consegue mostrar toda a amplitude de situações adversas em que vivem os seres humanos.

A negação do amor, a exploração dos mais fracos, os vícios e a mentira são características das personagens: uma prostituta, um agenciador do sexo e um homossexual viciado em *A Navalha.*

Mesmo tratando de temas marginalizados, a moral e o questionamento do texto estão ligados à possibilidade de melhora por parte da prostituta, que se indaga sobre as explorações sofridas e sobre o papel do ser humano na sociedade. Querendo apenas o rotineiro, Neusa Sueli – a prostituta – chega a questionar a condição dos humanos desvalidos nos dias atuais. Por meio de um vocabulário pesado e personagens desfiguradas socialmente, o autor apresenta situações que fazem o indivíduo se desesperar. Ao questionar-se sobre ser ou não gente, ou seja, cidadão com direitos e deveres, Neusa Sueli adentra nas mais profundas indagações da filosofia, pois ela era usada sempre como objeto, como um meio de conseguir dinheiro para seu agenciador. Sendo assim, perdia a condição de ser livre em uma sociedade aparentemente democrática e justa. O texto trata também de um submundo ignorado pelas elites e pela sociedade, submundo de pessoas que vivem à margem dos papéis morais e sociais. No entanto, é por meio de um discurso de uma prostituta, com seu linguajar coloquial, que o autor demonstra e questiona as mazelas existentes em uma sociedade desigual, ao mesmo tempo em que apresenta uma humanidade altamente emotiva que não abandona as perspectivas de superação.]

MARCOS, Plínio. **Homens de papel.** 2.ed. São Paulo: Global, 1978. [1968].

[Esse texto trata, também, da exploração dos menos privilegiados. Contudo, a exploração se dá entre indivíduos que ocupam a mesma posição inferior na sociedade, os catadores de papel. Ao usar um grupo de trabalhadores que sobrevivem catando papel para vendê-lo por quilo, Plínio Marcos explora a situação servil de quem ganha dinheiro explorando a condição já miserável de quem sobrevive por meio de humilhações e migalhas.A imoralidade do texto está no personagem que compra o papel por quilo – Berrão – que, além de explorar financeiramente os catadores, também tem desejos sexuais que são saciados por meio de violências impunes. O questionamento central da peça surge por meio da ganância do comprador e da ignorância dos vendedores. Sonhos e direitos desses trabalhadores são vistos como nulos. O texto deixa claro que para aspirar a melhores condições e libertar-se da exploração é necessário uma revolta, que culmina com a criminalidade e com a morte de algumas personagens. Há também apelos sexuais e indícios de pedofilia. Mas, a temática está voltada ao abuso dos que têm o poder e o usam sobre aqueles que necessitam sobreviver. O próprio título já remete o leitor à ambigüidade da

exploração proposta, pois ao passo que rotula os homens que vivem a catar papel, também pressupõe o homem coagido e manipulado.]

MARCOS, Plínio. **Verde que te quero verde.** São Paulo. [1968]. (nunca foi publicada oficialmente).

[Peça curta que trata da censura imposta aos meios de comunicação, principalmente aos jornais impressos. O texto dramático expõe os censores como alienados que se comunicam por meio de códigos esdrúxulos e gestos obscenos. Foi reeditada em fragmentos na revista **Cult** em meados da década de 90. Sua primeira encenação ocorreu na Primeira Feira Paulista de Opinião, organizada por Augusto Boal, em 1968.]

___. **Oração para um pé-de-chinelo.** São Paulo: Global, 1972. [1969].

[O tema central tratado é a violência policial, metaforicamente, relacionado com os grupos chamados "Esquadrões da Morte".

Após ser denunciado por alguém, o personagem central da trama, Bereco, que é um criminoso, se esconde na casa de um amigo. Uma vez lá, os dois e uma prostituta, que também é sua amante, discutem se há possibilidades de escapar com vida. Contudo, a meretriz, visando a um possível acordo de sobrevivência, entrega o bandido.

O texto demonstra que diante dos abusos de poder, nada se pode fazer; o desfecho é fatal e ilumina o total poder escuso da polícia, que já sentenciou o bandido muito antes de o mesmo ser julgado.

Essa peça já propõe o lado místico e religioso do autor que seria evidenciado mais tarde, pois ao pedir oração para um possível anjo caído, também propõe a piedade e o medo da morte por parte dos excluídos.]

___. **O abajur lilás.** 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1975. [1969].

[Novamente a exploração e a prostituição são temas de uma peça. Três mulheres brigam e se revoltam contra o seu agenciador do sexo em um deprimente quarto de motel.

A tortura e a ameaça são usadas como artifícios para as prostitutas dizerem o que o agenciador quer saber: quem quebrou o abajur lilás que, simbolicamente, significa o poder do

agenciador sobre as meretrizes. Plínio Marcos trata, nesse texto, do comportamento dos oprimidos diante do terror e em face do poder. Os diálogos da peça afirmam que em determinadas situações os princípios morais e a honra de nada servem, pois a tortura acaba com qualquer possibilidade de dignidade.

O texto pressupõe uma imagem feminina que visa à libertação da exploração rotineira sexual e financeira. Todavia, um assassinato e a obrigação de pensar no futuro de um filho pequeno fazem uma das protagonistas ainda se manter submissa ao seu cafetão. O texto traz também reflexões filosóficas acerca das personagens subalternas, pois os questionamentos sobre a situação da exploração fazem parte direta da ação da peça.]

MARCOS, Plínio. **Balbina de Iansã.** São Paulo: Edição do autor, 1970.

[Essa é uma peça que também envolve, sutilmente, a prostituição. No entanto, trata diretamente de uma mãe de santo interesseira e a um possível relacionamento amoroso proibido.

Balbina de Iansã foi escrita para uma série de quatro musicais. O texto nunca foi editado oficialmente, foi somente algumas vezes encenado. A primeira encenação teve diversos sambistas paulistanos convidados e aconteceu na escola de Arte Dramática de São Paulo, nos inícios dos anos de 1970.

O enredo gira em torno do ambiente do terreiro da Mãe Zefa, onde vai haver uma festa que consagrará Balbina como "cavalo" de Iansã. No momento em que se inicia a festa, João entra em cena e se apaixona por Balbina que, ao confrontar a Mãe Zefa, é expulsa do terreiro. Após diversos conflitos entre a mãe de santo, o noivo prometido a Balbina e sua possibilidade financeira de comprar a menina, o texto apresenta um desfecho onde o amor proibido supera as adversidades. A protagonista acaba junto de seu amado, João.]

___. **Histórias das quebradas do mundaréu.** Rio de Janeiro: Nórdica, 1978. [1974].

[Trata-se de uma reunião de crônicas e contos publicados em jornais, principalmente o *Última Hora*, que foram editadas pela Nórdica, do Rio de Janeiro. A maioria relata casos marginais e o cotidiano da malandragem nos subúrbios. O livro está dividido em 7 temas: bandidagem, futebol, samba, macumba, cadeia, amor e diversos.]

MARCOS, Plínio. **Uma reportagem maldita (Querô).** São Paulo: Global, 1976.

[Um dos romances mais premiados do escritor, inclusive pela Associação dos Críticos de Arte de São Paulo. Virou argumento de narrativa cinematográfica no início da década de 1980, peça teatral em 1979 e 1992, e filme em 2006. Tendo características de crônica jornalística policial e a marginalidade dos romances-reportagem como tema central, o texto trata da história de um menino que já nasce fadado à criminalidade. Mesmo tentando levar uma vida digna, as circunstâncias e a sociedade que deviam protegê-lo e alicerçá-lo socialmente parecem conspirar para que ele se torne, deveras, um criminoso. Por meio de um protagonista que narra sua própria história, o enredo é construído visando a um determinismo existente nas grandes cidades brasileiras e usa a figura de um jornalista como interlocutor da narração das ações do protagonista.

Querô, abreviação de querosene, combustível ingerido por sua mãe suicida, é o protagonista que passa por abusos, reformatórios e explorações, até ter o desfecho fatal praticado por policiais vingativos.]

___. Vinte e cinco homens. In__. **Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos.** São Paulo: Parma, 1991. [1977].

[Esse é um monólogo encenado uma única vez, em São Paulo. Foi extraído do texto poético *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos***,** que foi inspirado em uma rebelião ocorrida no presídio de segurança máxima de Osasco, no final dos anos de 1970, onde 25 presos, ao serem esquecidos trancados dentro da cela, em meio a um incêndio, morreram carbonizados. O texto **Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos** está dividido em 2 partes: a primeira retrata a situação carcerária, a segundo é uma trilogia de contos.]

___. Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos. São Paulo: Lampião, 1977.

[Trata-se de cinco contos, com características poéticas, musicalidades e rimas que relatam a superlotação dos presídios, o cotidiano de criminosos, o dia-a-dia dos malandros e a possível perspectiva de melhora por parte dos excluídos sociais. Um dos contos foi baseado em uma ocorrência policial verídica.]

MARCOS, Plínio. **O poeta da vila e seus amores.** São Paulo. [1977].

[Musical curto sobre a vida e a obra do compositor e sambista Noel Rosa, encomendado por Osmar Rodrigues Cruz, diretor do Teatro Popular do Sesi e encenado pela primeira vez no teatro Procópio Ferreira. A encenação teve Ewerton de Castro e Plínio Marcos dividindo o palco. Não há grandes conflitos; talvez, o maior seja a disputa musical entre o poeta da Vila Isabel e o falecido compositor Wilson Batista.]

___. **Feira livre.** São Paulo. [1978?].

[Pequena opereta que tenta retratar a vida dos feirantes na cidade de São Paulo, nunca foi publicada. É um texto inteiro versificado e rimado, em que não há conflitos, somente dois diálogos. A peça tem um tom humorístico que, metaforicamente, espelha a vida dos artistas saltimbancos, onde tudo é encarado sempre com muita alegria.]

____. **Na barra do Catimbó.** São Paulo: Global, 1978.

[Trata-se de um romance com características deterministas oriundas do meio social. Por não ter muita escolha, um grupo de pessoas desfavorecidas financeiramente inicia a construção de barracos em uma área despovoada, que acaba por chamar-se 'Catimbó'. A partir disso, a narrativa começa a tratar das intrigas existentes entre os habitantes, o surgimento da criminalidade e a possível reintegração de posse por parte da prefeitura, além do abuso do poder de algumas pessoas e autoridades. A idéia do romance nasceu, principalmente, das crônicas diárias do jornal *Última Hora*.]

___. **Sob o signo da discothéque.** São Paulo. [1979]. (Foi montada uma única vez, com Herson Capri como protagonista, nunca foi publicada).

[Essa é uma peça teatral adaptada de um conto intitulado *Por falta de Cama***,** publicado no jornal *Última Hora***.**

Com diálogos diretos e discursos agressivos, a ação é construída em torno de um triangulo amoroso iniciado em uma discoteca paulista. Um pintor de paredes e um jovem burguês de classe média armam um esquema sexual com a personagem Lina, balconista de loja de roupas,

virgem e menor de idade. O conflito inicia-se quando a menina recusa a relação sexual com ambos os rapazes; no entanto, ao final dos insultos mútuos e de ameaças, a garota acaba por aderir, passivamente, aos encantos fantasiosos dos rapazes.

O texto perde o conflito central no momento em que Lina, também por fantasiar, aceita a relação sexual. O título que, aparentemente nada tem a ver com o texto, representa, segundo a fortuna crítica, o fato do autor ser contra a importação de cultura de consumo, pois, segundo Plínio Marcos, ela influencia diretamente no destino dos jovens, que seguem os modismos e as atitudes que ultrapassam a liberdade para se tornar libertinagem.]

MARCOS, Plínio. **Prisioneiro de uma canção.** São Paulo: Parma, 1982.

[Trata-se do romance mais emotivo do autor e tem, como enredo, as memórias "reais" do próprio Plínio Marcos. Tendo-o como personagem central, a narrativa explora, com muito lirismo e subjetividade, as angústias e arrependimentos de Plínio, assim como suas emoções e conquistas. O texto coloca familiares e amigos como personagens, deixa clara a paixão do escritor pelo teatro e faz o leitor relembrar fatos que marcaram a vida do artista, desde a infância até a consagração como dramaturgo censurado e escritor marginal.]

___. **As aventuras do coelho Gabriel.** [1985?].

[O texto nunca foi encontrado e nem publicado. Trata-se de uma peça infantil inacabada. É sabido que fazia parte de um projeto que visava a um teatro feito somente para crianças, onde as fábulas pressupunham não só questionamentos acerca de moral, como também se relacionavam com a situação política do país.]

____. **Madame Blavatsky.** São Paulo: Escolas Salesianas, 1985.

[A religiosidade e o ocultismo, agora bem mais presentes na obra de Plínio Marcos, são tratados, nessa peça teatral, por meio da biografia de Helena Petrovna Blavatsky.

No texto, Plínio Marcos discute o tipo de ocultismo trabalhado por Helena e as religiões conhecidas como místicas. Apresenta a negação da sociedade diante do desconhecido e coloca a personagem principal como alguém cheia de angústias e solidão. Mas, ressalta também que a protagonista tem um lado amoroso e humano, crente em uma melhora futura e esperançosa na

aceitação de seu trabalho por parte de uma sociedade que somente vê no desconhecido a negatividade. Nessa época, o escritor já tinha entrado, definitivamente, em sua fase mística e religiosa; devido a isso, a maioria dos textos perde a ação dramática conflituosa, tão característica do escritor.]

MARCOS, Plínio. **Balada de um palhaço.** São Paulo: Dag, 1986.

[Esse texto retoma as origens circenses de Plínio Marcos e, liricamente, apresenta diálogos profundos e emotivos.

A balada de Plínio apresenta uma simplicidade melancólica que tem origens no espetáculo *O Palhaço Repete seu Discurso*, encenado em 1984, em São Paulo. Por meio de dois palhaços em franca decadência – um em busca da alma, o outro em busca da sobrevivência – o autor apresenta a dor de espírito e a busca do "eu" por parte de alguém em total desilusão com a vida. Por meio de um discurso solitário, Bobo Plim – um dos palhaços – questiona a condição do trabalho artístico por sobrevivência e a vontade de se obter recompensas por meio daquilo que se sabe ou sabia fazer. Esse texto é uma metáfora autobiográfica, pois, ao pensar na possibilidade de ter seus argumentos teatrais esgotados, começa a se ver no improviso, na mística e na reiteração dos temas passados uma possível solução para a sua narrativa.]

___. **A figurinha e soldados da minha rua (histórias populares I).** São Paulo: Dag, 1987.

[Novamente, Plínio Marcos trata de recordações, amores, arrependimentos e familiares. Explora a situação atual de sua vida, fala de situações rotineiras de trabalho de sua mulher, Walderez de Barros, e de seus filhos, Leo Lama, Kiko de Barros e Ana de Barros.

Plínio tenta negar, no texto, a sua condição de celebridade. Afirma veementemente que o que quer, realmente, é contar histórias da sua gente, de suas vivências e do povo brasileiro, e não ser apenas uma figurinha auto-adesiva carimbada em álbuns de gente famosa.Contudo, sua notoriedade já o fazia figurinha carimbada não somente em álbuns, mas também na própria sociedade em que vivia.]

___. **Canções e reflexões de um palhaço (histórias populares II)**. São Paulo: Dag, 1987.

[Textos curtos, em geral contos e poemas, que tratam do trabalho do ator de teatro, do artista do circo e do ideal que estes têm como representantes das situações adversas financeiras e sociais que se apresentam ao povo. A primeira edição de *Canções e reflexões* foi feita pelo próprio autor, que se atirou às portas dos colégios e restaurantes para vendê-las.]

MARCOS, Plínio. **A mancha roxa.** São Paulo: Mimco, 1988.

[*A mancha roxa* é um texto que tem suas origens, segundo uma parte da fortuna crítica, em *A rainha das diabas*, argumento cinematográfico escrito, possivelmente, nos idos de 1970 e incorporado aos temas presentes nas palestras que Plínio Marcos efetuava sobre a prevenção do vírus da AIDS nos meados dos anos de 1980.

O texto funde duas feridas da sociedade moderna: o cárcere e a disseminação do vírus da AIDS. Plínio Marcos apresenta, na peça, a situação exploratória da carceragem feminina e o uso da AIDS como artifício para se conseguir privilégios, tanto das internas como das carcereiras. O texto coloca a contaminação como uma peste oriunda dos pecados cristãos.

Em uma época em que o vírus HIV era visto com olhos preconceituosos, o autor apresenta, por meio de diálogos completamente agressivos, as fatalidades existentes que podem fazer alguém contrair o vírus. A encenação d'*A mancha roxa* apresenta uma imagem ignorante e insustentável por parte de internas exploradas, mas nem por isso o texto pode ser considerado desumano e sem esperanças.

Essa peça é uma das obras-primas do escritor, pois tenta deixar clara para o leitor a noção do mal absoluto e as suas formas de derivação que, por mais que aparentam, não estão na punição causada pelo vírus. A crítica está também no sistema carcerário e nos papéis sociais ocupados pelas personagens marginais que os representam dentro do cárcere.]

___. **Deux perdus dans une nuit sale.** Traduit du portugais: Ângela Leite Lopes. São Paulo: Funarte, 1988.

[*Dois perdidos numa noite suja* traduzido, pela primeira vez, para a Língua Francesa por Ângela Leite Lopes e lançado pela FUNARTE com a ajuda do próprio autor e da jornalista Vera Lúcia Artaxo Netto.]

___. **Assembléia dos ratos.** São Paulo.[1989]. (nunca foi publicada).

[Trata-se também de uma peça infantil que nunca foi publicada e que fazia parte do mesmo projeto d' *As aventuras do coelho Gabriel*.]

MARCOS, Plínio. **Novas histórias da barra do Catimbó.** São Paulo: Global, [1989?].

[Esse romance é uma continuação do escrito em 1978. Quase o mesmo texto; apenas foram adaptadas novas crônicas ao enredo do romance anterior.]

___. **Alma do Rio.** São Paulo: Sesc. [1991]. (nunca foi publicada).

[Peça curta que foi encenada uma única vez em São Paulo. Trata-se de uma homenagem ao rio Tietê. É um apelo dramático direcionado à população e aos governantes paulistanos para não deixá-lo morrer pela poluição.]

___. **A dança final.** São Paulo: Maltese, 1993.

[É a penúltima peça teatral escrita por Plínio Marcos. O texto trata do relacionamento cotidiano de um casal de meia-idade de classe média, em que o marido torna-se impotente no 25º aniversário de casamento. Virou comédia no final da década de 90 com Nuno Leal Maia e Aldine Muller, que fizeram uma turnê pelo estado de São Paulo divulgando não só a peça teatral, como também um pouco da biografia de Plínio Marcos.]

____. **No que vai dar isso.** [1994?]. (sem referências)

____. **O assassinato do anão de caralho grande.** São Paulo: Geração, 1996.
(Há duas versões no livro: romance e peça teatral).

[Escrito em duas versões, romance e peça teatral, o texto explora a situação dos artistas de um pequeno circo diante da censura e do preconceito de uma pequena cidade.

O enredo baseia-se em um possível crime de que os integrantes mais ilustres da sociedade de uma pequena cidade resolvem averiguar, julgar e punir o suspeito. No entanto, o crime é um equívoco, e a vítima é uma personagem fictícia que não está presente no ambiente do enredo, ou seja, a punição é algo absurdo, pois o crime jamais fora cometido.]

MARCOS, Plínio. **O futuro é agora.** Maceió: Sergassa, 1996.

[Não tendo sido encontrado o texto original, sabe-se que se trata de contos revistos e reeditados pela editora nordestina Sergassa.]

___. **Figurinha difícil – pornografando e subvertendo.** São Paulo: SENAC, 1996.

[Trata-se de um texto que foi revisto e republicado em 1987 – **Histórias populares I**. O original foi ampliado pelo autor e, novamente, tem a relação Plínio Marcos, amigos e família como enredo e temas a serem discutidos.]

___. **Chico viola.** São Paulo. [1997].

[Musical feito para homenagear a vida e a obra do sambista Francisco Alves. Não há nenhuma publicação, mas já foi encenado algumas vezes. A cada final de cena, o palco enche-se de foliões que, ao saírem deixam apenas duas personagens que mantêm o diálogo. Nesse musical, além de Chico Viola, há também, novamente, Noel Rosa e Ismael Silva como personagens que dialogam diretamente sobre samba e questões sociais.]

___. **Leitura capilar.** 1997.

[Soube-se, por meio de fortuna crítica, que essa é uma peça curta, talvez inacabada, que tratava da corrupção existente no governo brasileiro. Contudo, não há muitas referências]

___. **O bote da loba.** [1998].

[Peça teatral que trata da liberdade sexual e financeira das mulheres modernas. Não foi possível encontrar o texto original; o que se sabe é por meio de pequenos comentários críticos. Essa é a última peça teatral de Plínio Marcos.]

___. **O homem do caminho.** In__: **O truque dos espelhos.** São Paulo: Una, 1999.

[Monólogo extraído do texto **O truque dos espelhos**, que explora o universo circense e as relações do artista de circo com a sociedade. Plínio Marcos, novamente, retoma o inicio de sua arte como enredo.]

MARCOS, Plínio. **O truque dos espelhos.** São Paulo: Una, 1999.

[Trata-se de uma reunião de três contos: "O truque dos espelhos", "O homem do caminho" e "Os filhos do vento", que retomam as origens circenses do escritor santista.]

___. **Três novelas famosas.** São Paulo: Grêmio Politécnico, 1999.

[Não tendo sido encontrado o texto original, sabe-se que se trata de uma publicação limitada de possíveis textos inéditos. Contudo, ninguém contatado sabia da existência do livro.]

___. **A noite do desespero.**

[Não foi possível encontrar referências completas. Sabe-se apenas que foi escrito, primeiramente, como argumento cinematográfico e que permanece sob tutela de Kiko de Barros.]

___. **História de subúrbio.**

[Conto que faz parte do romance **Novas histórias da barra do Catimbó** e que foi publicado no jornal *Última Hora.* O conto foi usado, também, como roteiro para a televisão.]

___. **Nenê Bandalho e Rainha diaba.**

[São os argumentos que surgiram após uma pesquisa efetuada por Plínio Marcos sobre a vida de Madame Satã, sambista carioca, que dançava capoeira e foi o primeiro vencedor do Concurso Fluminense de Fantasias, no bairro da Lapa, em meados da década de 1950. *Rainha diaba* virou roteiro cinematográfico com o ator Milton Gonçalves na década de 1980.]

____. **Seja você mesmo.** (Inacabada. Possivelmente, escrita em 1980. Peça infantil.).

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo