

**CELESTE DA SILVA SOUSA**

**SUBALTERNIDADE, VIOLÊNCIA E  
HIBRIDIZAÇÃO DE GÊNEROS EM  
*QUERÔ, UMA REPORTAGEM  
MALDITA, DE PLÍNIO MARCOS***

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
MESTRADO EM LETRAS  
TRÊS LAGOAS  
2014**

**CELESTE DA SILVA SOUSA**

**SUBALTERNIDADE, VIOLÊNCIA E  
HIBRIDIZAÇÃO DE GÊNEROS EM  
*QUERÔ*, UMA REPORTAGEM  
MALDITA, DE PLÍNIO MARCOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Mestrado em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários), como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientador:** Prof. Dr. Wagner Corsino  
Enedino

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
MESTRADO EM LETRAS  
TRÊS LAGOAS  
2013**

**CELESTE DA SILVA SOUSA**

**SUBALTERNIDADE, VIOLÊNCIA E HIBRIDIZAÇÃO DE GÊNEROS EM  
*QUERÔ*, UMA REPORTAGEM MALDITA, DE PLÍNIO MARCOS**

**COMISSÃO JULGADORA**

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (Presidente e Orientador).....

Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões  
(UFMS/Campus de Três Lagoas).....

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosana Cristina Zanelatto Santos  
(UFMS/CPTL/CCHS).....

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva  
(UNEMAT/Campus de Tangará da Serra) .....

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory (UEM)  
(Membro suplente).....

**Três Lagoas – MS, 28 de março de 2014.**

*Dedico este trabalho a minha mãe, pela compreensão, pelo carinho e pelo apoio incondicional durante este processo.*

Primeiramente a Deus, por atender às minhas necessidades e pela força e determinação que nunca me permitiram desistir nos momentos de fraqueza.

Ao Professor Doutor Wagner Corsino Enedino (UFMS/CPTL), que me orientou e me conduziu da melhor forma possível para a realização deste trabalho. E é com muita admiração que reconheço e agradeço também pela sua preocupação e atenção e por ter acreditado na minha capacidade.

A todos os professores que compõem o corpo docente da UFMS/CPTL, pelas contribuições e ensinamentos necessários a minha construção intelectual.

À minha família e ao meu esposo, José Paula, pelo carinho, pelo apoio e pelo incentivo. Agradeço a Deus por fazerem parte da minha vida.

Aos meus grandes amigos Thiago, Mariana, Grasieli e Aparecida Cristina, pelos momentos de alegria e pelo amparo nas horas de dificuldade.

Às minhas colegas de mestrado, Bruna Franco e Gláucia Lemes, pela troca de conhecimento e pelo companheirismo durante este período.

Agradeço ao Secretário do Mestrado em Letras, Claudionor Messias, pela atenção e pela prontidão.

Por fim, agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio financeiro que me possibilitou a dedicação exclusiva a minha pesquisa.

*Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte, não temeria mal algum, porque tu estás comigo [...] (SALMO 23. V. 04).*

## RESUMO

Vinculados aos mecanismos de leitura e significação que compõem o romance *Querô, uma reportagem maldita* (1977), de Plínio Marcos (1935-1999), estão os pressupostos teóricos de Lins (1990); Dimas (1985); Muir (1997); Candido (2009); Leite (2002); Reis e Lopes (1988), além de trazer à baila os conceitos de Spivak (2010); Bachelard (2008); Bobbio (1997); Enedino (2009); e Orlandi (2007), no que se referem aos aspectos da marginalidade e da subalternidade como fatores essenciais na configuração do espaço e das personagens dentro da obra, bem como os principais elementos que evidenciam o processo de hibridização de gêneros na narrativa que, nesse sentido, se constitui por uma constante relação de interdependência. Destacam-se, também, segundo os modos de estruturação do discurso dramático e narrativo, os estudos de Moisés (1972); Stalloni (2003); Reis e Lopes (1988); Friedman (2002); Magaldi (1998); Pavis (1999); Ryngaert (1996); e Neto (1980). Escritor de peças e romances, Plínio Marcos expõe questões relativas ao convívio social vistos de um modo pouco difundido na literatura brasileira; nos textos do autor a sociedade é representada por meio de situações conflituosas, as quais são postas pela ordem econômica e cultural. Por meio de um discurso politizado, o escritor atribuiu a esse cenário o seu projeto estético, que não condizia com a imposição cultural nos tempos de ditadura militar. Marcada pela violência e pela constante repressão, suas obras revelam as várias faces do silenciamento e, conseqüentemente, a do “herói marginal”. *Querô, uma reportagem maldita* deu origem a filmes que trouxeram para o cinema brasileiro o retrato cruel da realidade. *Querô*, de Carlos Cortez, e *Pixote, a lei do mais fraco*, de Hector Babenco, agregam a si a mímese encontrada na obra de Plínio Marcos, pois descrevem as marcas da violência deixadas pelas forças opressoras. Por esse aspecto optou-se por utilizar as teorias de Hutcheon (2011) acerca do processo de adaptação literária; Le Goff (1989); Gramsci (1982); Ginzburg (2012); Foucault (1999); Fiorin e Savioli (1997); e D’ Onofrio (1999). Importa mencionar, ainda, que por esse viés o autor procurou transformar “personagens reais” em personagens de ficção, trazendo para o leitor uma “realidade ficcional”, refletindo acerca do papel do marginal e do subalterno na constituição da sociedade, evidenciando, a seu modo, as contradições do ser humano, bem como as de sua própria existência em meio à sociedade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Violência; hibridização de gêneros; discurso dramático; marginalidade; subalternidade; *Querô*; *Plínio Marcos*.

## ABSTRACT

*Linked to the mechanism of reading and signification of the romance *Querô, uma reportagem maldita* (1977) by Plínio Marcos (1935-1999) there are the theories of Lins (1990); Dimas (1985); Muir (1997); Candido (2009); Leite (2002); Reis e Lopes (1988); as well the studies of Spivak (2010); Bachelard (2008); Bobbio (1997); Enedino (2009) and Orlandi ((2007) about marginality and subalternidade as main factors to the composition of space and characters at the book, and the main elements that take part of genre hybridization process built from of a relationship of interdependences, as well, according with manners speech organization scenical and narrative the researches of Moisés (1972); Stalloni (2003); Reis e Lopes (1988); Friedman (2002); Magaldi (1998); Pavis (1999); Ryngaert (1996) and Neto (1980). Writer of plays and romances, Plínio Marcos, show us many topics related to the society of a different way in the brasilian literature. In their books, the society is represented per rowdy situations that are arising from economic and cultural command. By the politic speech, the writer have ascribed to this scenery your stetic project that was different with cultural imposition in a military dictatorship; his books are marked by the violence and by the suppression and reveal the several ways of silencing and to identify the delinquent hero. Some brasilian films were made from the book *Querô, uma reportagem maldita* as: *Querô*, by Carlos Cortez and Pixote, *a lei do mais fraco*, by Hector Babenco. These films represent the verossímel of the books of Plínio Marcos because describe the signs of the violence let for oppressive powerful. Thereby, the studies of Hutcheon (2011) about adaptation literary process; Le Goff (1989); Gramsci (1982); Ginzburg (2012); Foucault 1999); Fiorin and Savioli (1997) and D'Onofrio (1999). It's important talk about yet that the author has modified "real characters" in fiction ones, bringing to reader a "fiction reality", thinking about function of the "marginal" and "subaltern" in the composition of the society. The writer exposes the contradictions of the human being and their contradictions too in this society.*

**KEY-WORDS:** *violence; genres hybridization; dramatic speech; marginality; subalternidade; Querô; Plínio Marcos.*

## SUMÁRIO

RESUMO.....	07
ABSTRACT.....	08
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: A SUBALTERNIDADE COMO MARCA DO CONTEMPORÂNEO: UM REGISTRO NO TEATRO BRASILEIRO.....	16
1.1 Um teatro de conflitos: subalternidade e representação em <i>Querô</i> .....	19
1.2 As formas da violência: entre a defesa e a quebra do silêncio.....	34
CAPÍTULO II: O PROCESSO DE HIBRIDIZAÇÃO DE GÊNEROS EM <i>QUERÔ</i> .....	41
2.1 A personagem e o espaço como agentes condutores da ação.....	43
2.2 A estética de um autor engajado: entre o relato e a escrita.....	54
CAPÍTULO III: RELATOS DA FICÇÃO: A REALIDADE COMO PONTO DE PARTIDA.....	58
3.1 Ambiguidade e contradições: uma questão de existência.....	62
3.2 Das páginas para a tela: adaptação, verossimilhança e discurso.....	66
CONSIDERAÇÕES .....	72
REFERÊNCIAS.....	74
ANEXO.....	78

## INTRODUÇÃO

Apesar de muitos estudiosos atribuírem à literatura uma vertente erudita, não se pode negar que a sua origem e o seu processo de transformação também dependem das constantes interferências da cultura popular. Tida inicialmente como fonte de conhecimento científico, a literatura é fruto dos acontecimentos históricos que conduzem a sociedade contemporânea, representando, do mesmo modo, um cenário ficcional responsável por materializar aquilo que habita a mente humana, transformando o desconhecido na tentativa de explicá-lo.

É multidisciplinar, por abranger as mais diversas áreas; apropria-se da essência do ser, colocando em voga os seus maiores conflitos. É composta pela fala “ignorante” do sertanejo e pelo ar rebuscado da aristocracia enraizada. Delineia o universo visto de diferentes formas, pois a sua amplitude é capaz de alcançar o infinito e proporcionar ao homem a criação de novos universos.

Por essa perspectiva, Candido conceitua literatura, de forma ampla, como:

Todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tempos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (CANDIDO, 1995, p. 242).

A literatura confirma a existência da humanidade, faz parte do seu consciente e inconsciente, é criada e recriada de acordo com as suas ideologias; e é pela representação que a verossimilhança se configura, pois é capaz de traduzir a “verdade” ocultada pelo olhar conservador da imposição. Desse modo, de acordo com Lígia Militz da Costa,

Os sistemas de representação funcionam como uma linguagem semiológica, cumprindo, por um lado, a função básica de toda linguagem, que é servir de meio de comunicação; por outro lado, enquanto linguagem verbal se destina em princípio à comunicação, as linguagens de representação usam a forma da comunicação para estabelecer a diferenciação social entre as pessoas, manifestando, assim, seu poder coercitivo (1992, p. 61).

Assim como a linguagem é o veículo que conduz a literatura, modificando o seu curso e projetando as suas tendências de um modo geral, no teatro e mais especificamente

no texto teatral isso é perceptível à medida em que a sua forma de expressão assume diversos modos de representar; adapta-se às mais diferentes situações na tentativa de preservar a sua essência. Sofreu ao longo do tempo as consequências da imigração e as interferências externas com relação à sua forma de produção. Desse modo, assim como a literatura tem os seus pontos de contato, dialogando com a heterogeneidade das artes, o teatro também permite essa analogia, atribuindo para si elementos que o tornam permeável diante dessa hibridização.

Esse influxo aprimorado, responsável pelo processo de hibridização de gêneros, também se configura por meio de elementos que compõem o romance moderno; a modificação do discurso e a maneira como a narrativa é conduzida denunciam a fusão entre os gêneros (teatro e narrativa). Portanto, segundo Rosenfeld (1970, p. 29), “a função narrativa, que no texto dramático se mantém humildemente nas rubricas (é nelas que se localiza o foco), extingue-se totalmente no palco, o qual, com os atores e cenários, intervém para assumi-las”. Por esse viés, o narrador é responsável pelos valores transmitidos ao longo de ambos os enredos.

Diante dessa afirmação, compreender os aspectos estruturais e de conteúdo dentro de uma obra literária é fazer emergir questões diretamente ligadas às interferências sofridas pela ação do tempo na sociedade atual; portanto, a análise organiza-se na abordagem de temas relacionados a questões históricas, políticas e sociais, tomando como ponto de partida o livro *Querô, uma reportagem maldita* (1977), do dramaturgo Plínio Marcos (1935-1999). O livro compõe-se de dez capítulos cujo narrador, autodiegético, é o objeto que identifica dentro da ficção componentes que motivam a constituição do romance.

Desse modo, com base nos critérios propostos por Pavis (1999), Reis & Lopes (1988) e Stalloni (2003), a abordagem dos gêneros textuais auxilia no processo de reconhecimento da narrativa enquanto estrutura, para então delinear a atuação do protagonista quando assumi o papel de narrador, assinalando em sua fala a dubiedade de seu discurso, direcionando-o a outros aspectos com relação à experiência profissional do autor cuja influência torna-se intrínseca ao seu projeto estético.

A narrativa de Plínio Marcos está inserida em um contexto em que as forças políticas da década de setenta manuseavam a literatura de acordo com os padrões da cultura dominante; o que era considerado literatura tinha que passar pelo olhar clínico da censura. Temas como marginalidade e subalternidade eram automaticamente excluídos, pois eram vistos como atos de denúncia mediante o autoritarismo daquele tempo.

Trazer à tona as histórias das “quebradas do mundaréu” é expor uma realidade pouco conhecida entre os leitores mais tradicionais. Diante da representação do sofrimento de muitos, a violência é exposta de maneira que demonstre as várias formas de dominação presentes na obra, além de evidenciar a importância de um teatro que conquistou a duras penas o seu espaço artístico. Trouxe para um público exigente a inovação de chamar a atenção para questões de cunho coletivo, em busca de uma liberdade artística e política.

Em consonância com a temática social, a literatura assumiu, dentre as demais artes, a forma de protesto mais empregada durante aquele período; obras como as de Plínio Marcos, que revelam a face do sujeito subalterno e que evidenciam a condição social do indivíduo, são vistas até hoje como um insulto à supremacia literária.

A este respeito, metodologicamente, optou-se por um estudo pautado na exploração do texto, considerando o seu contexto de produção e discursivo, que além de representar as patologias da sociedade, trazem para esta pesquisa reflexões que delineiam a obra como um veículo de informação, evidenciando os fatos que condizem com a realidade observada, na tentativa de reformular o processo evolutivo na qual a literatura pliniana se insere.

Por utilizar a violência em seus escritos, o autor foi por diversas vezes vítima da repressão. Foi audacioso ao colocar o seu ponto de vista; buscou no plano da realidade personagens que representam a fragmentação do sujeito. A respeito disso, com base na visão de Henry James, Friedman ressalta que:

‘A arte da ficção’, afirma, ‘não tem início até que o romancista pense a sua estória como algo a ser mostrado, a ser tão exposta que se conte por si mesma [...] em vez de ser contada pelo autor [...] ela deve parecer verdadeira, e é tudo. Ela não se faz parecer verdadeira por simples afirmação’. Se a ‘verdade’ artística é uma questão de compelir a expressão, de criar a ilusão da realidade, então um autor que fale em sua própria pessoa sobre as vidas e fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre a ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença (FRIEDMAN, 2002, p. 169).

As obras do autor estão inseridas em um cenário esquecido e marginalizado, permeado por vítimas do silenciamento; captam a essência fragmentada do homem contemporâneo, na tentativa de expor as suas maiores divergências, uma vez que “um texto literário é um conjunto de elementos linguísticos artisticamente estruturado, que visa transmitir parcelas de significado da realidade” (D’ONOFRIO, 1999, p. 77).

Realidade esta que está associada à visão subalterna do sujeito e na maneira como é expressa a sua literatura; no primeiro capítulo intitulado *A subalternidade como marca do contemporâneo: um registro no teatro brasileiro* o teatro é retratado de forma a construir a sua significativa trajetória, levantando temas de ordem política e social, sem excluir a participação do sujeito na composição desse universo.

Já o segundo capítulo, *O processo de hibridização de gêneros em Querô* é pautado na relação entre o espaço e a personagem como condutores da ação, apresentando um processo de interdependência cujo encontro entre os elementos (personagem, tempo e espaço) estruturam o ambiente da narrativa, contam a história dos habitantes dos guetos, levando-os por meio da fala do autor para as páginas de sua obra.

Ao final deste trabalho, no terceiro capítulo, *Relatos da ficção: a realidade como ponto de partida*, a existência do protagonista é questionada e abordada segundo algumas contradições encontradas no texto; a “verdade” vista pelo olhar de Plínio Marcos é adaptada para um público que, por diversas vezes a enxergou nas ruas em forma de abandono e de descaso.

Histórias contadas pela voz de quem vivenciou a imagem “nua e crua” das ruas revelam ao leitor personagens advindas de um universo tangível, configuradas pela fala quase que testemunhal de um autor engajado com as questões de seu tempo.

*Querô, uma reportagem maldita* não só apresenta fatores que condizem com a realidade observada, mas exprime da mesma forma as contradições da existência humana cujo efeito do real é o ponto de partida; a obra pode ser vista como um elemento transformador dentro deste universo literário capaz de (re) configurar as estruturas sociais. A literatura da década de 1970 foi e sempre será o palco de muitas histórias; é a “estrada de pedra” que conduziu Plínio Marcos pelos mais diversos caminhos; foi ator, palhaço, produtor, autor e dramaturgo e, acima de tudo, sujeito de sua própria sorte.

### **Um retrato em forma de espelho**

Plínio Marcos de Barros nasceu em Santos, no dia 29 de outubro de 1935. Estreou como dramaturgo em 1957 apresentando *Barrela* ao público; ficou mais conhecido com a peça *Dois perdidos numa noite suja*. São de sua autoria *Navalha na carne* e *Abajur lilás*, entre outras produções dramáticas. Por possuírem um vocabulário fora dos padrões da

norma culta e por delinear questões políticas, suas peças foram duramente criticadas e censuradas.

A obra *Querô, uma reportagem maldita* recebeu o prêmio de melhor romance do ano de 1976 da Associação dos Críticos de Arte de São Paulo (APCA); é composta por dez capítulos e narrada *in ultimas res*. Nesse segmento, seu narrador, Jerônimo da Piedade, é autodiegético e protagonista da trama.

O romance, adaptado para o cinema e para o teatro, se inicia com o protagonista narrando a sua história; conta sobre sua mãe (Alzira da Piedade), figura que não pôde conhecer, pois cometeu suicídio ao ingerir uma dose cavalgar de querosene, daí o seu apelido, Querô, uma referência ao produto químico. Filho de pai desconhecido, foi criado pela cafetina do bordel onde sua mãe havia trabalhado; em meio a uma grande confusão, foge desse lugar e cai no mundo da marginalidade, tornando-se parte desse universo.

Eu vim na pior. Com urubu pousado na minha sorte. Me entralhei de saída. O filho 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 gronha 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 (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 7).

Sofrendo as consequências de suas próprias atitudes e sob a influência de seus “companheiros”, o protagonista comete graves delitos que o conduzem ao reformatório; lá encontra alguns rostos conhecidos e convive com as mais diversas situações de conflito. Numa tentativa de fugir de sua realidade, Querô, sem rumo certo, se dá conta do jogo de interesses no qual está inserido, é um “toma lá da cá” como ele mesmo diz.

Já tinha entendido tudo. Mas não podia acreditar. Não podia me acontecer nada pior do que ficar com aqueles dois ratos em cima de mim. Ia ser a maior bosta. Nem tudo que eu passei no Reformatório, na casa da Violeta, nem ser enrabado era pior do que aquilo. Os tiras iam me fazer roubar pra dar pra eles, depois iam querer que eu caguettasse gente e eu aí virava um nojo. Um lixo de gente. Uma merda fedorenta (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 60).

Querô considera a dominação a forma mais agressiva da violência. Preso a uma relação de poder na qual está em desvantagem, demonstra estar cansado desse jogo sujo, sentindo a necessidade de traçar um caminho diferente. Querô conhece Gina, Pai Bilu e

Lica, personagens secundárias que desempenham um papel fundamental na composição de sua complexidade, pois é por meio delas que o seu psicológico sofre uma alteração momentânea, surpreendendo o leitor no desenrolar da narrativa.

Ao final, figuras oriundas de seu passado o reconfiguram, conduzindo-o ao seu estado de origem. E pela disputa de poder se torna vítima do silêncio; de forma abrupta sofre um apagamento social. É no entrelaçamento de vozes que a personagem se define e se manifesta representando um coletivo, constituindo um mundo invisível para muitos e perceptível para uma minoria. *Um retrato em forma de espelho* é a imagem captada por Plínio Marcos refletida em sua literatura; é o retrato que denuncia os infortúnios de personagens como Querosene, compondo as páginas de sua difícil trajetória, traçada pelo acaso dos acontecimentos e pela vontade alheia.

## **CAPÍTULO I: A SUBALTERNIDADE COMO MARCA DO CONTEMPORÂNEO: UM REGISTRO NO TEATRO BRASILEIRO**

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

A disparidade entre espetáculo e público contribuiu para o ato “desesperado” de criar e recriar aquilo que de melhor existisse para empolgar os espectadores. Segundo Rosenfeld (1993, p. 186-187), “entre os espetáculos que pelo menos merecem menção, encontram-se *O Estranho* de Edgar da Rocha Miranda, mercê do excelente trabalho de Raul Cortêz e Paulo César Pereio; *A Relação* (Jean-Claude Carrière)” e entre os atores Cleyde Yáconis; Paulo Autran e Glauce Rocha; e diretores como José Rubens Siqueira e “[...] no âmbito da comunicação – no caso o problema da engrenagem corruptora dos *mass media* – localiza-se *A Longa Noite de cristal*, de Oduvaldo Vianna Filho. Peça inteligente, boa encenação de Celso Nunes[...]”.

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

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

O cenário brasileiro, descrito pelo autor trouxe para a dramaturgia escritores marginalizados que compunham sua obra pelo viés da crítica social, desafiando a censura e levando para os tablados a luta de classes e o descaso sociocultural. Para Rosenfeld, 1967 foi um ano de extrema importância no teatro brasileiro:

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

Plínio Marcos optou por trazer a originalidade, no sentido de utilizar as suas próprias técnicas ao ignorar os padrões exigidos. Revelou uma literatura de denúncia, levando para os palcos brasileiros peças e romances adaptados à realidade das ruas; mostrou também uma linguagem permeada de obscenidades para alguns e como uma forma de expressão, para muitos. Constituiu um universo capaz de representar a forma nua e crua dos relacionamentos humanos.

Por esse aspecto, como assevera Ryngaert, a questão da nostalgia de um teatro popular durante os anos de 1960 se liga à busca pela liberdade de representação. Significa também o esvaír-se do texto de teatro, atitude que corresponde a posições ideológicas, sendo assim a “afirmação do corpo contra o texto”. Dar lugar às vezes a improvisação é, acima de tudo, “perder o caráter solene e sagrado que a imagem escolar e universitária propaga” (1995, p. 28).

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

Sem apoio financeiro, escritores como Plínio Marcos financiavam suas peças, a fim de propagar seus ideais com o intuito de representar os desvalidos. Era um teatro discriminado cujas personagens e autores representavam o mesmo papel, o da exclusão. Peças que evidenciavam conflitos sociais, culturais e religiosos e que levantavam questões políticas eram de imediato censuradas; alegava-se que a moral e os bons costumes eram feridos, e a crítica implícita nas peças era reconfigurada, desviando a atenção para a linguagem e o comportamento das personagens, pois “a crítica social, mais ou menos

manifesta, mais ou menos radical, é um impulso constante dos dramaturgos brasileiros. (ROSENFELD, 1993, p. 156).

Enquanto Nelson Rodrigues trouxe para os palcos a encenação de *Vestido de Noiva* em 1943, revelando realidades mais aprofundadas e marcando uma era contemporânea na dramaturgia nacional, Plínio Marcos habitou seu teatro com a violência dos “marginais” e dos subalternos, que representavam um coletivo esquecido pela maioria. Trouxe também *Navalha na carne*, que segundo Rosenfeld,

[...] é um golpe de navalha na nossa carne; é um ato de purificação, justamente por causa da sua violência agressiva. Desejar-se - ia que o autor embelezasse as situações e abrandasse a obscenidade da linguagem? Qualquer tentativa nesse sentido seria disfarce e mentira. As três personagens – a prostituta, seu rufião e o arrumador invertido da pensão – deixariam de existir como personagens dramáticas se falassem outra língua. É no jargão chulo desses marginais, nas suas fórmulas fixas, ricas de “sabor pitoresco” para nós, mas pobres de humanidade por reduzirem toda a riqueza das relações humanas aos seus mecanismos mais elementares, é nessa linguagem que reside uma das conquistas de Plínio Marcos e uma das forças expressivas da peça. Ela exprime uma visão degradada, cínica, da realidade e, enquanto a exprime, degrada-a cada vez mais, corrompendo ao mesmo tempo os que a usam com o desesperado prazer de quem se sabe perdido (ROSENFELD, 1993, p. 144-145).

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

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

Em suma, falar sobre um teatro que lutou e ainda luta para alcançar o seu espaço dentro do território nacional, é levantar um questionamento que perpassa as questões históricas e culturais de um tempo de repressão. As imposições políticas e culturais que o teatro sofreu durante anos contribuíram para a construção de um cenário subalternizado que representa,

de certa forma, a situação de uma nação vítima da ambição alheia; acostumados a lutar pela liberdade, os sujeitos tiveram, por um momento, a chance de serem ouvidos. Personagens cuja história é composta pela observação de autores como Plínio Marcos que contam, por meio da ficção, a sua própria realidade, anunciando, dessa forma, a sua existência.

### **1.1 Um teatro de conflitos: subalternidade e representação em *Querô***

A subalternidade, sob o ponto de vista político, dentro de um contexto histórico e social, pode ser definida como consequência irremissível de uma relação de poder cujas diferenças são indissociáveis entre si. Para que a existência de um seja possível, a presença do outro é inevitável, de modo que há um processo de oposição que se configura a partir de questões relacionadas a fatores externos e internos ao sujeito dentro do meio social.

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

A partir dessa reunião, um documento fundacional foi instituído e originalmente escrito como uma proposta para a Fundação Rockefeller<sup>1</sup>, na qual se definia a necessidade de um novo paradigma cujos termos se referiam aos diferentes modos de pensar e agir politicamente. A queda dos regimes autoritários na América Latina, o fim do comunismo, o deslocamento dos projetos revolucionários e os processos de democratização foram alguns dos principais termos que compunham o documento (BEVERLEY, 2004).

Por essa perspectiva, pode-se refletir que as mudanças políticas e sociais de um povo se devem às constantes inquiuições feitas por aqueles que possuem um olhar diferente e questionador. É por essa vertente que a literatura contemporânea pode ser vista como um transmissor de ideologias e culturas. Toma-se consciência da situação na qual o sujeito está inserido e por meio desta, o que se faz oculto é descoberto por uma nova forma de enxergar o outro.

---

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

Desde os seus primórdios a literatura tem sido associada a movimentos de ordem social; atribuído a ela esse papel, (pre)vê e antecipa o que é útil para a ilustração de ações intelectuais transformadoras, realiza-se por um percurso, imitando e inovando ao mesmo tempo. Portanto, “do ponto de vista da sua função, chega-se também a uma aporia: a literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo” (COMPAGNON, 2003, p.37).

Qualquer análise que se valha da historiografia literária brasileira pode demonstrar por um caminho sinuoso as influências e as transformações sofridas ao longo do tempo. Se por um lado a necessidade de uma literatura essencialmente nacional se tornava evidente e almejada, por outro há quem questionasse esse “isolamento cultural”, acreditando que a influência externa era fundamental para que os paradigmas fossem rompidos, deslocando, desse modo, a literatura de um ponto ao outro.

Rejeitar a estagnação sob essa vertente é se aproximar do curso evolutivo no qual a historiografia literária se insere; a influência, acolhida desse ponto de vista, é necessária para o andamento criativo dos artistas em geral, rejeitando-se e/ou se apropriando daquilo que se acredita ser útil. O aprimoramento de ideias “ultrapassadas” é para os escritores um meio de desenvolver e conduzir o intelecto do sujeito; o seu modo de pensar pode ser uma ferramenta funcional para a criação e a propagação de novas ideologias.

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

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

A esse respeito, Plínio Marcos demonstra estar em sintonia com a abordagem de Magaldi acerca deste isolamento cultural. Em suas peças o autor procura evidenciar a

cultura popular, mas sem excluir a importância da influência externa em seus textos. A exemplo disso pode-se mencionar a peça *Balbina de Iansã* estreada em 1971, apresentando ao público uma leitura dos terreiros de Umbanda no Brasil. Baseada em seus estudos sobre Shakespeare (*Romeu e Julieta*), a peça do dramaturgo brasileiro trouxe para os palcos e para os críticos a peculiaridade de enxergar o outro como fonte de inspiração.

Para Plínio Marcos, tomar a influência como ponto de partida é também uma maneira de preservação da cultura popular; um olhar introspectivo que revela nos palcos brasileiros a força de um povo que luta e sempre lutou em prol de sua libertação. Para o autor, “preservar a arte popular é garantir trabalho aos nossos artistas contra a importação cultural” (PLÍNIO MARCOS *apud* MENDES, 2009. p. 287).

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

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

[...] a sociedade brasileira tem-se impedido de tratar os nativos e os imigrantes como contribuintes efetivos de realização da nacionalidade. Aparecem estranhos, a olhos distantes e discriminadores, quando as virtudes étnicas muitas vezes sobrepuja a individualidade e a trajetória existencial específica (LUCAS, 1985, p. 39).

Escrever sobre aqueles que compõem a sociedade é falar diretamente sobre relações de poder que categorizam as camadas inferiores. Menosprezam os proletariados e exaltam a supremacia. Para se ganhar espaço e prestígio, os nobres tinham de vir transfigurados na figura de heróis nas batalhas da ficção, os marginalizados, sob a figura de vassalos subordinados ao autoritarismo; o escritor que ultrapassasse esse limite era também silenciado pela imposição cultural literária.

A liberdade de expressão, ou seja, a falta dela era justificada pela incessante crítica ao regime ditatorial vigente. Para que uma peça fosse apresentada era preciso passar pelo

crivo da censura e o que não estava de acordo era instantaneamente excluído, sem levar em conta a verve criativa do autor. A partir de então, o teatro passou a buscar alternativas para as suas formas de expressão, ao passo que

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

Assim como o avanço em todas as suas vertentes sociais se torna necessário ao ser humano, a literatura também passa por esse processo evolutivo, adquirindo diferentes formas e visões ao longo do tempo, representando e recontando de diversas maneiras a história como um todo; é por meio dessa forma ao mesmo tempo arcaica e inovadora que o sujeito significa e se ressignifica de forma individual e coletiva. É como um mecanismo de aprendizado para a humanidade.

É por meio desse aspecto que a representação do sujeito e de sua condição que a sociedade é constituída dentro do universo literário. Grupos constituídos a partir de características semelhantes demonstram a necessidade da heterogeneidade das camadas sociais na composição de um universal. As diferenças são importantes na medida em que as lutas de classes se realizam em prol de um objetivo. Por esse viés, Spivak (2010, p. 38) menciona que “a consciência de classe permanece atrelada a um sentimento de comunidade ligado por conexões nacionais e por organizações políticas [...]”, ou seja, essa consciência se realiza na medida em que grupos compartilham características e ideologias comuns, tornando-se membros de uma “subsociedade”.

Os sujeitos, ao se reconhecerem mutuamente, fazem parte da mesma camada da estrutura social, se complementam e se constituem de maneira significativa, construindo um espaço adaptado para a sua experiência. Falam a mesma língua, partilham os mesmos anseios e encenam a mesma história, utilizam o mesmo discurso na tentativa de serem ouvidos e enxergados.

Conforme assevera Spivak (2010), a questão do subalterno está relacionada à sua representação por parte do intelectual. Baseada em aspectos culturais e históricos, também se vincula à luta de classes. A busca pela afirmação e liberdade, motivada pelo “desejo”

(como vontade coletiva), faz do sujeito/indivíduo um ser inconsciente de sua dominação e de sua condição.

Só quem está imerso nessa atmosfera é que possui a capacidade de representar a classe subalterna adequadamente. Falar por si mesmo só é possível quando essa consciência de classe se estabelece. A sua representação, por parte dos intelectuais, se realiza na e pela visão de quem os projetou, ou seja, na ordem do poder que os oprime. Aqui se estabelece novamente uma imposição em relação à sua existência: aqueles que os representam os denominam de acordo com a sua visão que no mais das vezes é pré-estabelecida.

O nascimento, a educação e a história contam como principais determinantes na relação **dominantes versus dominados** que, delimitados pela conseqüente violência geradora de conflitos, expõem o sujeito, colocando-o no cerne do problema de seu apagamento. A sua representação, baseada em visões que o norteiam para longe da obscuridade, o conduz a um nível que não corresponde com a sua situação de subalterno, posto que a sua diferença se faça justamente pelo seu silêncio, ou seja, exclui-se automaticamente o seu direito a voz no momento em que este é representável, podendo, dessa forma, ser enxergado.

As populações subalternas, segundo Enedino e Ignácio (2008), “caracterizam-se pela falta de integração na sociedade e pelas limitações em seus direitos reais de cidadania. Elas não podem participar, de fato, no processo econômico, o que as impede de alcançar uma mobilidade social vertical ascendente”. Desse modo, a sua estagnação permanece atrelada ao seu apagamento. Ao mesmo tempo em que constituem o corpo social, são inibidas simplesmente pela sua posição, assim como as personagens que Plínio Marcos representa dentro de um cenário de exclusão, que reflete, por meio da linguagem, a pobreza e a indiferença.

Spivak faz alusão ao ritual de Sati<sup>2</sup>, praticado pelas viúvas da antiguidade hindu. Um ato persuasivo e duplamente agressivo, por se referir à extrema violência física e a sua ideologia, é capaz de anular a existência feminina, pois compreende na mais pura falsa liberdade. Entre a realização desse ato de sacrifício está a imposição e o olhar

---

<sup>2</sup> Ato de imolação cometido pelas viúvas na antiga Índia durante a cremação do corpo de seu marido; proibida desde 1829, essa prática é baseada na crença de que a existência da mulher não possui sentido algum na ausência de seu esposo. “Uma viúva deve sofrer até a morte, preservada e casta; a mulher virtuosa, que permanece pura após a morte do marido, ganha o paraíso; uma mulher infiel ao seu marido vai renascer no útero de um chacal” (As Leis de Manu, capítulo V, versículo 156-161, Dharamshastras).

preconceituoso diante de uma situação de escolha daquela mulher, a de seguir ou não a tradição. Essa mulher, no desempenho de sua função enquanto esposa, deve abdicar de sua própria vida submetendo-se ao sacrifício “por vontade própria” e diante da morte de seu marido, pois do contrário não se libertará de seu corpo feminino e de sua função biológica segundo os preceitos daquele rito.

Seguindo a vertente de Spivak acerca da inferioridade da mulher e da sua condição subalterna, é possível enxergar em Plínio Marcos como essa manifestação de poder se apresenta dentro do universo feminino. Proibidas de exercerem a sua cidadania, atuam de forma silenciada em decorrência de seu gênero. São coagidas e obrigadas a compor um ambiente cuja estrutura social se integra à dominação masculina.

Em *Querô, uma reportagem maldita* essa relação é vista sob a atuação da cafetina do bordel onde Alzira (mãe do protagonista) havia trabalhado. Na intenção de acuar suas funcionárias (garotas de programa), Violeta assume dentro desse microcosmo a figura masculina, uma representação de força e astúcia que rebaixa, humilha e violenta das mais diversas maneiras. Em benefício próprio, trata seus subordinados como mercadoria, excluindo todos os seus direitos, colocando-os cada vez mais à margem do poder.

Na busca pela liberdade, personagens como Alzira sacrificam a própria vida e colocam mais uma questão em pauta, a morte como forma de silenciamento. Semelhante ao ritual de Sati, o ato de imolação cometido pelas viúvas na Índia, a morte de Alzira representa não somente o seu apagamento diante da sociedade, mas uma solução imediata para os seus maiores conflitos internos. Assim como no ritual hindu, a morte dentro da literatura de Plínio Marcos é também vista como um ato ideológico, que restringe o sujeito, cerceando-o do seu livre-arbítrio. Abster-se da própria vida em prol de um ideal, pela imposição, é destacar aqui uma contradição que permeia o senso comum da sua existência.

Se a presença da mulher na sociedade se limita a sua participação social, o que dizer daquela que se utiliza da ideologia de seu povo como recurso para resolver questões de ordem coletiva? E o que dizer também da busca pela liberdade por meio do sacrifício “voluntário” da morte? Quais as respostas para tais indagações? Por quê? Para quê? E para quem se dirige essa atitude agressiva?

Ao invés de aceitar a imposição como resposta aos seus infortúnios, Alzira viu-se obrigada por silenciar-se, uma vez que o silêncio também significa, pois é a abnegação vista como um elemento contraditório e a sua existência denunciada pelo apagamento do sujeito. Desse modo, o silenciamento não é de todo absoluto, é em parte fragmentado,

posto que é por meio dele que os gritos de existência ecoam da obscuridade, assim como as viúvas da Índia, que eram apenas percebidas no momento em que participavam do ritual de Sati e mais ainda quando o rejeitavam, tomando para si a opção de se manterem vivas, contrapondo-se aos valores e imposições. É uma relação de (in) dependência.

Assim como as mulheres da Índia, Alzira da Piedade construiu a sua história baseada nas oportunidades que a vida lhe trouxe; apoiada em princípios criados a partir da conveniência com situações extremas, tomou a atitude que lhe cabia. Foi punida severamente de acordo com a doutrina do preconceito masculino e da sociedade civil “organizada”.

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

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

Não entendi até hoje, e não vou entender nunca, por que a piranha da minha mãe não deu um nó nas trompas. Ou 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. Quem me contou esse lance foi a Ju. Era colega da minha mãe no puteiro da Violeta [...] (PLÍNIO MARCOS, 1977, p.7).

Por essa perspectiva é importante ressaltar a semântica do nome da personagem, para projetar a sua construção enquanto personagem dramática. Aqui, a contradição também se apresenta, de forma que o significado do nome “Alzira”, de origem germânica,

refere-se à graça e à beleza, atributos necessários à excitação masculina. Em contrapartida seu sobrenome, Piedade, traduz toda a lástima e a desventura de sua trajetória; por assim dizer Alzira é o reflexo das contradições do ser humano, é a fusão entre dois mundos antagônicos.

Incumbida de saciar a vontade alheia, a personagem se vê em conflito permanente frente às divergências de sua rotina; descrita de forma explícita é caracterizada como personagem plana, posto que não há grandes transformações em sua personalidade; seu desenvolvimento é conduzido pela interferência de outras personagens. Querô delega à sua mãe a culpa pela fatalidade de seu nascimento; por esse aspecto o protagonista pode ser visto como uma consequência da condição subalterna de Alzira; é um produto dessa condição.

A personagem, marcada pela subalternidade, ocupa um lugar habitado pelos desconhecidos. Nos bastidores da vida é apresentada como figurante, não fala por si, não age por si. Sofre constantes ameaças por parte de Violeta, ficando à mercê da dominação; faz parte de uma hierarquia forçada pela lei do mais forte, estando inserida em uma relação de poder estabelecida entre seres do mesmo gênero Violeta e Alzira estruturam um cenário cuja ambiguidade se constitui a partir desse convívio. Ao mesmo tempo em que Violeta toma para si a autoridade manipuladora desse contexto, a personagem também ocupa a mesma condição subalterna de seu gênero, é igualmente reprimida por um universo repleto de intolerância masculina.

O apagamento de figuras como Alzira é condicionado pela ganância dos que possuem voz dentro da estrutura social fragmentada. Esse ambiente, composto por personagens como a mãe de Querô, possibilita para a narrativa a caracterização de um elemento abstrato que só é percebido pela existência da personagem; por fazer parte dessa relação, Alzira se constitui como um elemento essencial na delimitação do poder exercido pela minoria. É muito mais que um pequeno papel representado pela voz do narrador. Ela é um todo figurado no silêncio que denuncia a opressão sofrida por uma classe inteira.

A dona do puteiro não dava moleza pra ninguém. Disso eu sei. Penei na mão da cadela. Seu único tesão na vida era fuder a alma dos outros. E nem de leve a tnhosa sentia dó de alguém. No meu caso ela me catou por medo dos bochichos. Na boca do mulherio do pedaço, ela é que tinha culpa da minha mãe beber querosene. E já estavam tramando enforcarem a porca podre num poste, se eu morresse também. Aí, ela se mancou. Quem tem cu tem medo. E ela, pra manear o ambiente, me recolheu. A Violeta porca, gorda sebosa, nojenta,

remelenta, me batizou na Igreja do Valongo. Não porque minha mãe se matou ali. Não. Isso não tinha nada que ver. O que conta é que na bosta dessa igreja tem uma Nossa Senhora, que todo povão lesado diz que é milagrosa e os cambaus (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 9).

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

Já Violeta, personagem feminina que reproduz a imposição masculina, representa o microcosmo do Brasil e, por extensão, da América Latina. A dona do bordel é a figura arquetípica do poder, do desmando, da corrupção e do silenciamento. Além disso, Violeta representa o centro da margem; seu nome é, no mínimo, irônico, uma vez que violeta (que é uma flor) remete à beleza e à efemeridade da vida. Em contrapartida, se a consoante alveolar nasal [n] for acrescentada após a terceira sílaba de seu nome [viole (n) ta], o nome da personagem passa de substantivo próprio a adjetivo, caracterizando com perfeição a descrição de sua personalidade. Intencionalmente ou não, Violeta designa uma classe inteira de dominadores amparados pelos mais variados sistemas de opressão. Revela a obscuridade das relações conturbadas na busca pelo poder.

A ironia também se apresenta em seu discurso. Dissimulado e persuasivo, tem o intuito de construir a sua imagem diante daqueles que a cercam; apropria-se da ingenuidade alheia na tentativa de se autointitular “boa samaritana”. De modo geral é dessa forma que a manifestação do poder se fundamenta; se fazer crer é necessário para a composição do processo de manipulação discursiva dentro e fora da narrativa: “— Eu não sei o que faço pra dar jeito nesse menino. Dou pra ele tudo o que tenho. Gasto um dinheirão tentando fazer dele gente direita. Mas ele só apronta. Será que só por passar pela cona da mãe dele, já aprendeu tudo de ruim que aquela mulher carregava?” (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 11).

Com relação à manipulação e ao apagamento do sujeito, torna-se necessário salientar a importância da identificação da personagem dentro da obra. Dentre os mais diversos elementos que desencadeiam o apagamento social, a identificação informal do

protagonista pelo apelido exclui toda e qualquer chance deste pertencer a uma classe social distinta, sendo o nome a maneira mais comum de atribuir ao sujeito a sua origem. Querô é a concretização de um coletivo que vive no anonimato, pois excluir o sobrenome do indivíduo é o mesmo que dissipá-lo de sua própria essência, é colocá-lo de forma indiferente e desconsiderar a sua individualidade: “— Filho da puta! Querosene mal-agrado! — A vaca me botou o nome de Jerônimo, mas só me chamava de Querosene” (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 10).

A história, relatada com peculiaridade pelo narrador personagem, de certa forma influi na interpretação do leitor e na sua formação crítica em relação à obra e ao seu contexto de produção. Cada indivíduo vê a seu modo a importância da existência do outro perante a sua própria existência; fazem-se cegos e surdos de acordo com o seu interesse. É mais uma vez a representação da violência por meio de um discurso sufocado pela tirania, responsável por destituir os sujeitos. Confundir é o primeiro passo para a manipulação da visão do outro. E é por esse discurso que Violeta estabelece a sua autoridade, indo no sentido oposto ao da mulher silenciada.

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

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

Desse modo, pode-se notar o quanto a mulher sofreu por séculos o estigma de um ser inferiorizado, não sendo capaz de compor um cenário adequado ao seu universo. Por meio de uma visão equivocada e preconceituosa, propagam-se visões primitivas que negam a sua participação dentro da sociedade. Marginalizada, ocupa uma posição subalterna

dentro da literatura. Sua representação é feita por um olhar permeado de machismo, tornando-se vítima do silenciamento e do seu próprio gênero.

Para o crítico teatral Sábato Magaldi (2003, p. 99), essa temática é embasada na teoria da mulher como objeto na peça de Plínio Marcos *Signo da Discothèque*, encenada em 1979. Sua atuação se resume à representação de um objeto do desejo sexual masculino. E dessa forma, “o machismo brasileiro é alvo de crítica implícita na peça, na utilização da mulher como objeto, sem se cogitar de sua participação como parceira”, excluindo toda e qualquer ação democrática entre os gêneros, menosprezando novamente a sua existência.

*Por falta de Cama* é uma crônica adaptada por Plínio Marcos para o teatro com o título de *Sob o signo da Discothèque*, que enreda a vida de personagens que levam a vida de maneira distinta: Luiz, estudante de classe média; Zé das Tintas, um assalariado controlado pelo orçamento; e Lina, balconista de loja que, por sua vez, é um dos elementos que representam a condição subalterna da mulher. Menor de idade e virgem, Lina encontra-se em meio a uma situação conflitante que envolve o desejo sexual das outras duas personagens por ela.

Sendo a mulher sociologicamente minoria, Lucas (1985) também discute a sua constituição como objeto. Inerente ao prazer masculino, a mulher só existia dentro do âmbito literário para estimular a excitação dos homens e/ou representar um desfecho dentro da ficção ocidental pelas novelas de cavalaria. Com o passar do tempo, na tentativa de uma “emancipação literária”, buscou-se uma mulher que pudesse sentir e expressar os seus desejos por mais íntimos que fossem; no Brasil, autoras como Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles abriram espaço para a manifestação da consciência feminina. “O estilo indireto livre, conquista da ficção moderna, praticada abundantemente por ambas, permite o afloramento frequente dos desejos e intenções das personagens femininas” (LUCAS, 1985, p. 36).

Nessa perspectiva, com a exemplificação da mulher como sujeito subalterno que se constata em *Querô, uma reportagem maldita*, é que as personagens se constituem como representações daqueles cuja realidade é composta pela exclusão social e cultural. À margem, tornam-se protagonistas nas obras de Plínio Marcos e coadjuvantes nas ruas das cidades grandes. É por essa duplicidade que a visão do autor se configura como um ato de denúncia, contribuindo para a formulação de novos questionamentos políticos, caminhando em direção a um novo cenário para ambos os enredos. Portanto, segundo Enedino (2009, p. 52), esse discurso político desempenha “[...] uma função social específica, assentando-se

sobre a linguagem verbal, que se manifesta em atos de falas individuais, mas nascidos na apropriação de um processo coletivo”.

É por esse coletivo que a existência do subalterno se constitui, pois a diferença é a sua principal característica; há um modelo de cultura a ser seguido, impositivo, que não condiz com o modo de vida desse sujeito que, pelo contrário, habita um mundo apagado pelo poder.

Neste segmento, interligado à abordagem da subalternidade, a marginalidade se torna fundamental não apenas no que diz respeito aos aspectos de significação, mas no modo como se define a relação entre “subalterno/marginalizado” e como a sua consciência de classe pode influenciar na formação psicológica dos sujeitos; é por essa afirmação que:

Os membros daquelas minorias nacionais deveriam, segundo a teoria, tender inevitavelmente a desenvolver personalidades marginais. A ambivalência, a tensão, a irritabilidade, a excessiva consciência de si próprios, a falta de confiança em si próprios são propostas como as características mais destacadas da personalidade dos indivíduos marginais (QUIJANO, 1933, p.15).

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

Mesmo excluídos, esses subgrupos fazem parte desta instituição denominada sociedade, pois estabelecem, mesmo que de maneira desordenada, o crescimento territorial das cidades. Essa expansão, por consequência, conduz o sujeito ao esquecimento, ficando cada vez mais à margem; longe dos polos dos núcleos capitalistas se veem obrigados a sobreviver em um “palco” obscuro cujos protagonistas são reconhecidos pela prática de ações ilícitas. Por esse viés, Pereira declara que:

Marginal, nesse sentido, seria um conjunto de indivíduos pobres e incapazes de perceber seus problemas individuais como problemas coletivos de um grupo ou classe. Não é na pessoa como tal que reside a marginalidade, porque, no

momento em que os pobres adquirem consciência de grupo ou de classe, deixam de ser marginais embora continuem sendo “desesperadamente pobres”. Ou seja, não é a pobreza que, em última instância, origina a “cultura da pobreza”, mas a falta de consciência de grupo por parte de um conjunto de indivíduos numa situação de pobreza (PEREIRA, 1978, p. 22).

Por si mesmas, em relação aos grupos sociais, as minorias são identificadas pela ausência do exercício da cidadania, diante de uma demonstração de poder que menospreza e inferioriza; a sua existência se faz então de forma fragmentada. Com seus próprios ideais, norteiam seus pensamentos de acordo com os acontecimentos sociais e políticos, sendo a história responsável por registrar na linha do tempo todo o processo dessa evolução coletiva.

Articular diferentes modos de pensar a subalternidade e a marginalidade dentro da literatura é formular uma questão que determina a situação da personagem marginal. Plínio Marcos questiona, recria e subverte, por meio de um relato testemunhal, determinados acontecimentos de ordem política que o levaram a registrar a forma mais hostil da exclusão. Foi capaz de reformular o conceito de literatura contemporânea, adequando-a também aos moldes contemporâneos de vida.

Em relação à marginalidade, pode-se referi-la aqui sob duas vertentes, como dois modos de enxergar a situação do sujeito ignorado por muitos. Uma, sob o viés da condição social e a outra ligada ao aspecto psicológico. A marginalidade como condição social é um dos fatores que desencadeia a violência dentro da narrativa, pois o lugar ocupado pelo sujeito e a sua forma de enfrentar o mundo o condicionam a agir de acordo com o seu instinto de sobrevivência.

Enquanto fator psicológico, a marginalidade acarreta atitudes agressivas permeadas por uma linguagem advinda dos guetos, utilizada pelas comunidades isoladas, tornando-se um fator relevante na composição do cenário no qual o enredo se desenrola. Assim, Quijano, ao citar Park (1978, p.14), menciona que “a ‘marginalidade’ apresenta-se como um fenômeno de desorientação psicológica dos indivíduos submetidos a uma situação de conflito cultural”.

Com base nos pressupostos de Lucas (1985), esse cenário é representado pela quase inexistência de personagens que (re)produzem “a consciência moral de um índio ou de um negro” dentro da literatura em diferentes épocas; essas minorias, assim como as mulheres, são vistas como objetos aclarados pelo esquecimento. Compõem um enredo que trata

apenas de desvios psicológicos, justificando “patologias sociais” segundo o autor. Menosprezados pela esfera literária, a sua “existência” não se realiza na e pela presença do sujeito coletivo, ocupando então uma posição subordinada. Por esse viés, Lucas assinala que:

A classe dominante brasileira trabalhou, ao longo dos séculos, uma informação ideológica que disfarça a intensa miscigenação a que o país se submeteu: a de que somos brancos e de costumes europeus. Esse fator projetou-se na literatura norte-americana – que igualmente retrata uma sociedade construída pelos colonizadores europeus graças à espoliação dos indígenas e dos africanos –, não menciona o índio ou o preto como sujeito do foco narrativo. Antes, como *objeto* (LUCAS, 1985, p. 33).

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

Todo mundo dava razão pro negrão. Ele, com isso, ficava animado:  
 — Dai, dou um soco num putro desse, mato, porque esse merda não aguenta um peido, mato ele com uma pancada, vão dizer que o Brandão é mau e o caralho. O que é que faço com um veado de merda desse? Dei dois bofetes na orelha do sacana, quase arreia. Que faço com ele?  
 Ninguém se atreveu a dizer o que pensava. Mas, nas caras, a gente via que queriam que o crioulo me arreentasse. Raça de filhos da puta! Gostam de ver os outros se fuderem. E o Brandão, exibido, veio a mim e foi me sacudindo [...]  
 (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 57).

No trecho acima, após refugiar-se no mundo do crime, Querô se vê encurralado diante de mais uma cena de violência. A personagem está imersa em um jogo manipulado pelo abuso, construído a partir de um discurso que anula qualquer tentativa de fuga. Ao proferir a fala: “Ninguém se atreveu a dizer o que pensava”, a personagem evidencia um cenário em que a predominância do mais forte é a lei da sobrevivência. Querô é a confirmação da incapacidade humana em reconhecer as consequências de uma relação de poder que desampara e abandona os sujeitos.

Desse modo, a narrativa está inserida em um espaço permeado por vítimas do silêncio em meio a duas culturas antagônicas; as personagens se revelam de maneira agressiva, pois não se encaixam nos padrões da cultura dominante. São excluídos automaticamente e estereotipados, sofrendo o apagamento diante do exercício da cidadania. Falam por si e sobre si, utilizando a violência como o seu único veículo de comunicação.

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

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

Com efeito, Querô torna-se a representação de um coletivo que contém múltiplas vozes, redirecionando personagens reais para um universo proveniente da mente humana. O imaginário do leitor é permeado por aqueles que, quiçá, fazem parte de seu próprio mundo, compondo a sua própria história.

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

A personagem Querô é o reflexo dos que se tornam invisíveis aos olhos da sociedade, denominados marginais e considerados subalternos, pelo fato de não pertencerem à classe dominante. Nessa “ordem”, Querô não se adéqua a determinadas

estruturas sociais, reagindo de forma agressiva, esvaindo-se dos padrões impostos por quem detém o poder. São “vistos” como obstáculos no que diz respeito ao desenvolvimento capitalista.

Por consequência, as manifestações de violência dentro da literatura pliniana revelam ao leitor diferentes visões em relação ao convívio social; é por meio de suas personagens que o autor procura chamar a atenção para a situação dos chamados “marginais”, com o intuito de ouvir a voz que ecoa de um lugar desconhecido, para então torná-la pública e compor um universo extraído de suas memórias, dramatizando-as.

## **1.2 As formas da violência: entre a defesa e a quebra do silêncio**

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

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

É pela violência que se pode “ouvir a voz do silêncio”; é o caminho percorrido pelo medo, pela angústia e pela indignação que dão ao ser a sensação de liberdade, pois são como refugiados de si mesmos; são opostos que se complementam no processo de diferenciação. Estão à margem, imersos numa condição de apagamento social e alheios ao exercício da cidadania.

Por esse viés, de acordo com Pallottini (1989, p. 38), há dentro do modo de classificação dos “sujeitos” fatores que determinam a natureza da personagem no teatro,

influências oriundas das “formas dramáticas” e “épicas” que podem ou não conduzir a personagem à liberdade enquanto ser humano. Sua condição é definida a partir das atitudes do outro perante si.

É por meio de suas possibilidades de escolha e suas realizações que essa liberdade se define, pois “o personagem sujeito só tem a sua liberdade limitada pela vontade do outro personagem-sujeito. Não o cerceiam as pressões materiais, o simples medo da morte ou da pobreza, ou ainda as ameaças de uma ordem legal constituída” (PALLOTTINI, 1989, p. 37).

Não obstante, Querô é denominado “marginal” por suas atitudes ilícitas e por quebrar as regras e os padrões comportamentais impostos pela sociedade civil organizada; ele demonstra toda a sua revolta perante as autoridades, utilizando a violência verbal e física como sua principal forma de protesto. Conduz a narrativa a um processo de dramatização cujas descrições espaciais e a existência dos diálogos são capazes de trilhar um caminho rumo ao espetáculo de horror e violência, sem deixar de lado o sublime.

Segundo Sousa, em seus estudos sobre a teoria do sublime:

Na concepção clássica de ser humano, havia uma relação de semelhança entre a beleza externa e o traço moral da bondade. O belo era tido em altíssima conta e visão como parte de um universo bom e harmônico. O sublime nessa acepção só poderia levar à serenidade (SOUSA, 2013, p.14).

Tomando como base o ponto de vista de Sousa, pode-se dizer que em Querô o sublime está na maneira como o protagonista se manifesta diante de suas emoções, na coerência de suas ações e na sua forma de expressão; a sua linguagem estabelece a grandeza das palavras do narrador em despertar o leitor para além de suas angústias, ou seja, sensibilizando-o e introduzindo-o no contexto da história. Destacar o horror significa instituir e compartilhar sentimentos cuja harmonia perpassa a complexa relação entre o leitor e a obra analisada, transformando e inovando os diversos modos de enxergar o outro.

Para ser capaz de refletir sobre aspectos sociais que influenciam na construção da literatura brasileira contemporânea, o leitor deve estar inserido nesse contexto e participar dos momentos de conflito; só assim, dividindo o “mesmo espaço”, é que o espírito questionador se instaura dentro e a partir da literatura. Aquele que permanece à parte poderá tornar-se vítima de ideologias equivocadas a respeito do desconhecido. Diferenciar-se é conhecer a si mesmo e refletir sobre a sua história na tentativa de modificar o seu

futuro. Se a literatura humaniza, então é ela uma das principais ferramentas responsáveis por transformar os seres, levando-os a um constante processo evolutivo.

Focalizar o espaço trabalhando com imagens é uma forma de tornar real o que está no imaginário das pessoas; trazer à tona por meio da representação uma época em que a ostentação de luxuosas mansões contrastava com a simplicidade da igreja do Valongo, no cenário de Querô. Destaca-se também o embate entre dois mundos, entre duas sociedades que se enfrentam com um único propósito, a sua afirmação diante do outro. A violência é a resposta às relações assimétricas de poder.

Assim, cumpre ressaltar que “o poder corresponde à habilidade humana não apenas para agir, mas também para agir em concerto. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e permanece em existência apenas enquanto o grupo se conserva unido” (ARENDDT, 2010, p. 60).

Diz-se que a violência é um mal necessário e cujas atitudes se justificam no inevitável. É como uma forma de defesa em uma reação espontânea que traz à tona comportamentos necessários à sobrevivência humana. Em síntese, representa um processo natural de aniquilação. Para Jacques Leenhardt, em seu prefácio para o livro de Ronaldo Lima Lins (1990):

A violência nasce onde não há acordo sobre regras e princípios, onde se apaga a ideia do corpo social, com tudo que a metáfora orgânica implica na ordem do simbolismo da interdependência do direito e das liberdades, dos teres e dos deveres. A violência é o termo que aplicamos para designar, na sociedade, fenômenos que se destacam do deslocamento da consciência coletiva, exatamente aqueles que Durkheim apelidava de anônimos, tanto esperava salvar o consenso. Por estas razões, a problemática da violência escapa de fato à economia, à política e à sociologia, uma vez que tais disciplinas, em sua pureza teórica, permanecem encasteladas num sistema de normas reconhecidas (LEENHARDT, 1989, p. 14).

A violência proporciona, em termos literários, um discurso que não está de acordo com as normas e as regras presentes no estatuto social. É por ela que uma nação futura é invocada em direção à situação da estrutura política. Manifesta uma tensão apoiada na desordem, defendendo um não social de acordo. Todo e qualquer discurso que trate da violência é necessariamente uma representação e não descrição dentro da ordem da ficção, por isso essa relação tão estreita entre violência e literatura.

Segundo Leenhardt, é pelos discursos ficcionais que a violência é situada; ligada à representação, a violência é norteadada pela experiência, sendo, portanto, direcionada a um “quadro vivo”, produzindo os seus efeitos “da tomada de decisão”. Regida pelos interesses em conflito, não possui um discurso absoluto, variando, pois, de acordo com a razão prática da intenção.

A arte e a literatura, portanto, podem se referir à violência de diversas maneiras, por imagens, pelo deslocamento e pela obstinação; sua compreensão como fenômeno humano também está atrelada à posição da consciência dentro de uma perspectiva na construção do conhecimento.

A violência possui em sua essência, apontada por Leenhardt (1989), uma ambiguidade quando se define a sua “razão”: por um lado se torna parte de uma hostilidade imensa diante dos acontecimentos; por outro lado, é capaz de edificar a natureza humana por meio de ações surpreendentes, uma vez que a sociedade se projeta sobre os conflitos.

Essa ponte que liga a violência à literatura organiza-se por meio de eventos marcados pela história; à medida que surgem questões problemáticas locais e mundiais, a literatura incorpora à sua forma de expressão e representação a força criativa que a violência lhes proporciona.

Na visão de Lins (1990), o teatro também sofreu modificações durante o final da década de sessenta e início dos anos setenta. A ânsia de renovação era durante esse período um elemento primordial para a transformação do teatro brasileiro; novas peças e atores surgiram a partir de adaptações realizadas no palco e na mente dos produtores e dramaturgos, por meio do Teatro de Arena de São Paulo, direcionando o teatro para uma linha popular, mais econômica, porém com maior riqueza em se tratando de criatividade.

Desse modo, a violência nesse contexto era apresentada ao espectador de forma que a “quarta parede” se rompesse, incorporando-a ao cenário num diálogo vivificado dentro da ficção, com a fusão entre a realidade e o fantástico instaurada. A agressão que toma as cenas interpretadas pelos atores tinha como intuito insultar o espectador, na tentativa de que este se incomodasse, interagindo com o surreal recriado pelo movimento nacional da época.

No que concerne ao uso da violência na literatura, Querô possui características do herói épico. A sua força é regida pela ambição em relação a sua liberdade, uma liberdade aludida à possibilidade de escolha, condicionada por si e/ou pelo outro. O seu desejo de vingança se materializa a partir de suas ações; em prol dessa escolha, o seu destino se

cumpra a cada espaço percorrido e é capaz de materializar suas lembranças, as quais apresentam como “função” situar o personagem em seu próprio mundo, considerado marginal.

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

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

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

Com efeito, aquele que luta pela sua nação em comum acordo com o seu governo está exposto às divergências de uma derrota, mas às glórias de sua vitória. Essa ambiguidade evidencia as qualidades do herói diante de seu povo. As personagens marginais, assim como os heróis, estão expostas às condenações da sociedade, mas perante a sua classe é como um representante das causas coletivas que visam a um benefício de todos. Na estreita passagem entre violência e literatura é que se pode afirmar que a força de uma classe é construída pelo viés da representação.

Sob essa perspectiva, a intenção implícita no processo de silenciamento está ligada à repressão e à imposição da classe dominante durante as transições culturais, na tentativa de reafirmar quem possui a força maior dentro do sistema capitalista. O discurso político que permeia a obra *Querô, uma reportagem maldita* demonstra, pelo viés da crítica, uma busca pela liberdade, herança do período colonial e nesse universo literário “a censura tal como a definimos é a interdição da inscrição do sujeito com as formações discursivas determinadas, isto é, proíbem-se certos sentidos porque impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições” (ORLANDI, 2007, p.104).

Autores como Plínio Marcos realizam suas atividades, enfrentando o preconceito dentro de sua literatura. Posicionam-se perante as ideologias condensadas há muito tempo, trilhando um caminho para a literatura contemporânea.

Falar sobre a marginalidade é colocar o problema para o mundo, expor a situação dos sujeitos excluídos. Evidenciar a condição das personagens subalternas é dar a chance de personagens como Querô de atuar como protagonista num palco montado em cima do preconceito, que tem como foco excluir os diferentes.

Em consequência dessas atitudes por parte da cultura dominante, a violência surge como única forma de defesa e quebra de silêncio. A principal arma utilizada para chamar a atenção das autoridades vigentes. Ressalta-se também a questão das minorias, explorando a subalternidade que se constitui também no gênero feminino; vítimas desse silêncio, as mulheres desde o início dos tempos ocupam um lugar secundário dentro da sociedade; com o passar do tempo, a sua condição vem se delineando por meio do processo evolutivo das instituições. É pelo advento do intelectual que o conhecimento é capaz de ampliar os olhares, dando espaço a novos modos de se conhecer o outro.

E por meio do silenciamento, o sujeito se sente acuado e incapaz de reagir; procurando na violência o seu processo de libertação:

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

Em suma, conforme foi defendido neste capítulo, o destaque dado à subalternidade e à marginalidade neste trabalho contribuiu para mostrar a importância de um período que ilustrou um momento fundamental para a constituição da chamada literatura marginal do país. Plínio Marcos “arrancou” das ruas a hostilidade do homem contemporâneo e as mais diversas relações de poder; demonstrou igualmente o processo de exclusão, trazendo para o palco brasileiro a violência extrema da realidade, e dos palcos, um teatro que por muito tempo enfrentou a fúria de sua própria evolução.

## CAPÍTULO II: O PROCESSO DE HIBRIDIZAÇÃO DE GÊNEROS EM *QUERÔ*

Antes de dar continuidade a esta análise, torna-se necessário explicitar o conceito, bem como a origem do romance, para então desenvolver, em outras instâncias, a acepção terminológica do chamado “romance dramático” e como o processo denominado “hibridização de gêneros”, genericamente aqui definido como uma amálgama entre dois gêneros textuais, se realiza na obra *Querô, uma reportagem maldita* de Plínio Marcos.

O romance, de acordo com a acepção terminológica do Dicionário de Termos literários, “caracteriza-se estruturalmente pela pluralidade da ação, ou seja, pela coexistência de várias células dramáticas, conflitos ou dramas” (MOISÉS, 1974, p.452). Liga-se à “descrição longa das ações e sentimentos de personagens fictícios, numa transposição da vida para um plano artístico”. Seu momento de criação se deu a partir do século XVIII com o livro *História de Tom Jones* (1749), de Henry Fielding. Nessa ordem, conforme assevera Leite (2002), sofreu influências diretas advindas da epopeia, caracterizando-se como gênero narrativo e preferencial a partir do Romantismo.

Sob diferentes formas causadas pelas transformações literárias ao longo dos séculos XIX e XX, após a criação do romance moderno por Balzac na *Comédia humana* (1829-1850), o romance carrega em sua essência “a poesia do coração” e “a prosa das circunstâncias” que durante esse período, passa a ser enxergado como um “[...] gênero enciclopédico que se alimenta dos outros anteriormente existentes. Nele o Dramático e o Épico convivem [...]”. Tornando-se mais tarde mais livre com relação ao ato de narrar, traz à tona personagens que representam valores sociais comunitários na figura de antigos heróis universais (LEITE, 2002, p. 10-11).

Dessa forma, é importante salientar que o desenvolvimento do romance enquanto narrativa e gênero literário se deve ao fato de ter havido, entre os diversos tipos de textos, pontos de contato e interferências diretas relativas à forma e ao seu conteúdo em uma época em que ficção e realidade fundiam-se na voz de um narrador.

O que era passível de representação adquiria certo teor de “verdade” que, como fator contribuinte na dramaticidade do romance aqui analisado, é desencadeado pela interrelação entre espaço e personagem em detrimento da ação, visto que esses elementos, analisados isoladamente, não possuem significação própria dentro da teoria da narrativa, mas em conjunto numa relação de interdependência. Sendo assim, na visão de Antonio Dimas:

O romance realista, na verdade, é exímio em oferecer pistas colaterais, referentes ao espaço, que nos permitem acompanhar a trajetória dos personagens de forma a não prestar atenção exclusiva à ação. Com a evolução das formas narrativas, no entanto, deixou-se de privilegiar a ação, o espaço, o tempo ou o personagem para se preocupar uma integração das harmônicas das partes constitutivas do romance, cuja multiplicidade e relatividade do ponto de vista, nos dias de hoje, parecem ser o componente mais encarecido (DIMAS, 1985, p. 56).

Trabalhar o imaginário do leitor é utilizar-se do processo de descrição para que este se torne parte daquele cenário. É estar imerso em um universo distinto, proporcionando novos olhares acerca da realidade dentro da ficção, pois é a partir desse processo que a interação entre os elementos narrativos é capaz de conduzir o leitor a um além-mundo, quiçá, livre de preconceitos e estereótipos.

Por essa perspectiva, o romance *Querô* é uma narrativa dinâmica e rica, pois seus elementos se desenvolvem no tempo e no espaço, um complementando o outro, num discurso indireto com influência teatral, no que concerne ao discurso direto, características da obra de teatro, pelo fato de existir diálogo entre as personagens.

Apoiando-se nas teorias de Candido e Rosenfeld (2009), a personagem constitui a ficção e sua presença na narrativa é fundamental para que não se torne apenas relato e/ou descrição. A função narrativa desaparece quando encenada uma peça, pois os autores assumem o papel das objetualidades puramente intencionais, juntamente com o cenário. “No cinema e na literatura são as palavras que ‘fundam’ as objectualidades puramente intencionais, não as personagens” (ROSENFELD, 2009, p. 31).

Para tanto, na composição da obra literária a personagem tem um papel importante, o de tornar “real” aquilo que está na mente das pessoas; o protagonista, por meio de seu relato, mostra a sua visão de mundo, descreve espaços e situações a sua maneira e coloca o leitor a par de tudo que o cerca, dialogando ao mesmo tempo em que narra.

Segundo Antonio Candido (2009, p. 64-65), a personagem no romance é a junção de seres vivos e fictícios; “[...] deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo [...] lembrar um ser vivo, isto é manter certas relações com a realidade do mundo[...]”. É fundamental para o processo de apropriação do real, porém não age individualmente para a “totalidade” do romance.

Já a personagem no teatro é praticamente o elemento central no desenvolvimento da obra; é a partir dela que as falas são proferidas e a história “mostrada como se fosse a própria realidade” (CANDIDO, 2009, p. 85). Logo, *Querô*, que assume o papel de

protagonista, não só funda a obra literária como, em consonância com outros elementos, é capaz de identificar a fragmentação do ser humano, sendo, portanto, responsável por transmitir a “verdade” e descrever as mais diversas concepções, dramatizando a si e à sociedade onde se encontra.

## 2.1. A personagem e o espaço como agentes condutores da ação

Segundo Reis e Lopes (1988, p.23), toda narrativa é constituída por “[...] fragmentos discursivos portadores de informações sobre as personagens, objetos, tempo e espaço que configuram o cenário diegético”. Esses tipos de fragmentos denominados descrições contribuem na produção do efeito do real, e é pela acumulação de informantes que a verossimilhança é gerada, assegurando a “previsibilidade das ações das personagens”, sendo a descrição espacial, geográfica ou social um fator que contribui para a motivação de um percurso narrativo. O cenário é capaz de revelar a personagem ou incorporar um anúncio para o desenvolvimento da ação.

Tal afirmação não se difere no romance *Querô, uma reportagem maldita*, em que o protagonista Jerônimo da Piedade, vulgo *Querô*, ao descrever tudo de acordo com o seu ponto de vista, coloca-se no centro do romance. Sob a voz de um narrador autodiegético, que segundo Reis e Lopes (1988) é aquele cuja reponsabilidade se dirige a uma atitude e/ou situação narrativa peculiar, sendo responsável por relatar a sua história enquanto protagonista, conduz a trama num processo de descrição espacial, numa constante relação de interação com o ambiente.

Aquilo não era quarto. Era uma merda, uma merda apertada. Só cabia uma cama e um armário com um puta de um espelhão. Mas, na parede, tinha um monte de retrato de artista de cinema e televisão. Todos uns bichas. E como se não bastasse, o quarto do veado fedia a bolor, de embrulhar o estômago (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 46).

Sua condição social é evidenciada pelo cenário suburbano da cidade de Santos. A cada espaço percorrido pela personagem são exteriorizados sentimentos de angústia determinantes para a construção do viés psicológico; sua convivência com as demais personagens a situam numa posição privilegiada, colocando o leitor numa posição de espectador, manipulando-o por meio de seu discurso e delegando a ele e às demais personagens o papel de coadjuvantes numa “realidade ficcional”.

Por esse viés, na perspectiva de Aristóteles:

Quando se está construindo e enformando a fábula com o texto, é preciso ter a cena o mais possível diante dos olhos; vendo, assim, as ações com a máxima clareza, como se assistisse ao seu desenrolar, o poeta pode descobrir o que convém, passando despercebido o menor número possível de contradições. É preciso também, quanto possível, reforçar o efeito por meio das atitudes. Com efeito, por terem a mesma natureza que nós, são muito convincentes as pessoas tomadas de emoção [...] (ARISTÓTELES, 1985, p. 37-38).

Seguindo essa vertente, Querô é um jovem como muitos outros nas ruas sujas das grandes cidades. Sua trajetória de vida é marcada por violências físicas, psicológicas e morais, vivendo em constante situação de conflito. É por meio dessas situações que a ação se realiza no entrelaçamento dos elementos tempo, espaço e personagem na diegese.

Sua história tem como cenário a cidade de Santos da década de 1970, mais especificamente a região portuária. Em busca da liberdade, Querô foge da casa de prostituição onde vivera desde seu nascimento; órfão de mãe e filho de pai desconhecido é o retrato do abandono e do descaso. A partir de então, se integra ao submundo da criminalidade, tornando-se um delinquente juvenil, passando a agir de acordo com as regras desse ambiente. Em meio a brigas, prisões, violência sexual e física, apresenta-se para o leitor como vítima de um sistema hermético e opressivo:

[...] Nunca fui o mais forte, nem o mais sabido, nem o mais bonito. Só me tratei de favor. Comi esmola, dormi de esmola. E isso não presta. Me senti jogado fora. Eu voltei a ter pena de mim. Ali, naquele escuro, chorei. Não foi de raiva. Chorei de medo (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 33).

Tomando como base as proposições elencadas, faz-se necessário evidenciar, segundo Muir (1997), a relevância tanto da personagem como do espaço numa relação de interdependência no desencadeamento da ação, na constituição do romance e, por conseguinte, do romance dramático, uma vez que para o autor:

Enquanto não altera seu cenário, mostra-nos o completo âmbito da experiência humana nos próprios atores [...] aqui a cena é imutável e os personagens se modificam devido sua interação uns sobre os outros. O romance dramático é uma imagem de modos de experiência [...] (MUIR, 1997, p. 33).

Interligado ao dramático, torna-se importante salientar, no contexto da narrativa, a simultaneidade dos conflitos. Estes, numa relação de proximidade, desenrolam-se ao mesmo tempo e exercem influência recíproca. É por meio do discurso direto em *Querô* que surgem as cenas, pois “é uma estratégia de representação próxima da representação dramática, o narrador cede a palavra às personagens, é optar pela forma mais mimética de representação” (REIS; LOPES, 1988, p.97-98).

A impressão da verdade é instaurada na voz do narrador à medida que seu discurso é adaptado, apropriando-se da realidade e trazendo para a ficção conceitos e valores ligados ao convívio social, ou seja, a fusão entre os elementos real e ficcional acontece numa constante relação de interdependência. A personagem sendo capaz de vivenciar as mais diversas situações, delimita o desenvolvimento da narrativa de acordo com o seu processo de apropriação, apresentando para o leitor a sua realidade ficcional.

- 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 praquela filho de uma cadela sarnenta, com óculos, gravata, bigode e todo fedido, que ali sentado atrás de uma mesa, queria saber de tudo o que não lhe interessava [...] (PLÍNIO MARCOS, 1972, p. 29).

No trecho acima, o protagonista Querô é interrogado pela polícia após uma denúncia de roubo; por meio do diálogo entre o policial e a personagem, podem-se notar as interferências do narrador num discurso direto e indireto ao mesmo tempo. É nesse entrelaçamento de vozes e representações que o leitor cria em sua imaginação uma situação quase que real, fotográfica, baseada nas suas experiências de vida; são cenas criadas a partir da tensão provocada pelos diálogos e pelos “valores sobre os quais repousavam nossas experiências realistas [...]”, fazendo um levantamento autêntico, quase documental, “das situações sociais e dos caracteres em jogo” e investigando “sem lentes embelezadoras a realidade, mostrando-a ao público na crueza de matéria bruta [...] - a fatia de vida cortada ainda quente do cenário original [...]” (MAGALDI, 1998, p. 207).

É nesse sentido que se pode refletir acerca da fusão entre ficção e realidade no universo romanesco, especificamente quando se trata de um autor que se concentrou, em

boa parte de suas produções, no gênero dramático. Quando Plínio Marcos se aventura a percorrer sua ficcionalidade no âmbito narrativo, deixa transparecer traços de seu projeto estético relacionado ao teatro, e *Querô: uma reportagem maldita* é prova disso, uma vez que a sua influência dramática é perceptível na construção do espaço diegético, do discurso direto das personagens e da composição do protagonista enquanto agente condutor da ação. A partir desse ponto de vista, se institui um processo de “hibridização de gêneros”.

Por esse aspecto, a presença do narrador é fundamental para a sua própria existência enquanto personagem, e o seu desenvolvimento depende quase que exclusivamente da relação mútua entre espaço, tempo e personagem no romance, mais especificamente no desencadeamento da ação, contribuindo na constituição do enredo. Ela é por vezes conduzida pelas circunstâncias que cerceiam o cotidiano de várias outras personagens. Sendo assim, “[...] o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (CANDIDO, 2009, p.55). De certa forma, a personagem, de acordo com o autor, é o principal elemento na distinção dos dois gêneros literários.

Enquanto na narrativa a presença do narrador se faz indispensável, assumindo diversos papéis e posicionamentos, no texto dramático essa figura desaparece, dando lugar ao discurso direto das personagens. Em *Querô*, este processo híbrido de gêneros se constitui de modo que a voz do narrador, ao mesmo tempo em que por algum tempo desaparece, reaparece configurada nas falas de sua própria personagem. É por meio dos diálogos que a dramaticidade se concebe.

Eu devia ter fome, cansada, sono, mas não sentia é nada disso. Sentia um enjoo na boca do estômago, uma fraqueza nas pernas, um calorão na cabeça. Tentei comer. A gororoba não desceu. Todos faziam piadas. Pensei em reclamar pros vigias. Mas, até eles estavam me gozando. Me acanhei. Vi o meu pessoal do cais do porto e fui pedir ajuda. O Tuim se explicou:

– Antes tu, do que eu. Eles estão a fim de ti. Se eu me meto, me fodem junto.

Já o Malhado deu uma ideia bem de filho da puta:

– Escolhe um nego grande e dá pra ele. Aí é só um que vai em ti. Tu fica mulher dele, mas ninguém vai se meter contigo.

Eu me empolguei:

– Eu não sou veado. Se tu é, não sei. Tu é tu. Eu sou eu. Tu dá o que é teu. Mas eu não. Comigo não tem disso (PLÍNIO MARCOS, 1972, P. 37).

É nessa fusão de gêneros literários que a narrativa se funda completa e atípica aos padrões consagrados por uma época cujas teorias se constituíam de acordo com os níveis

ideológicos e estéticos, e se aplicavam a tudo e a todos os tipos literários, encobrando a liberdade requerida por parte das comunidades pensantes, interferindo no seu processo de criação; assim é Plínio Marcos, livre e alheio a esses padrões, procurando na arte uma forma de expressão que represente a sociedade fragmentada, miscigenada, assim como a sua literatura. A este respeito Muir afirma que:

O romance dramático mostra que tanto a aparência como a realidade são idênticas, e que o personagem é a ação e a ação, personagem. Estas duas divisões do romance podem, então, ter igual verdade estética, mas é a identidade da concepção dramática consigo mesma que dá a seu enredo uma significância tão orgânica e dominadora (MUIR, 1997, p. 25).

A maneira como o romance é conduzido leva-nos a refletir sobre os questionamentos internos do ser humano por meio do protagonista “Querô”; seu modo de lidar com as diversas situações de conflito o coloca como elemento central da chamada “realidade ficcional”, cujos princípios se ligam à verossimilhança.

É na composição da personagem que se pode perceber a “verdadeira” face do ser humano, que via de regra são muitas quando em crise consigo mesmo. Por esse aspecto, Aristóteles assinala que:

Imitar é algo natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos tem prazer em imitar. Prova disso é o que acontece na realidade: das coisas cuja visão é penosa temos o prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita [...]. O objeto da imitação, porém, não é apenas uma ação completa, mas casos de inspirar temor e pena [...] (ARISTÓTELES, 1985, p.21-29).

Assim, as interferências dramáticas no romance seguem uma linearidade lógica no seu desenvolvimento. A ação se desencadeia e tem início, meio e fim. O desfecho das situações conflituosas se apresentam de forma inesperada por meio de reações espontâneas, de modo que essa realidade ficcional se torne possível aos olhos do leitor.

É pela criatividade do escritor no papel de intelectual que essa realidade se concretiza na ficção brasileira. As transformações culturais e políticas dependem de certa forma de sua atuação no corpo social, é um instrumento necessário ao processo evolutivo, posto que a posição do autor e o seu modo de apropriação da realidade compõem a

objetividade da literatura. É assim em Plínio Marcos, um autor engajado que dispõe de sua criatividade literária em prol de uma vontade coletiva, representando a situação dos excluídos na contemporaneidade.

Assim, abordando os valores e a participação do sujeito social, o autor expõe as consequências dos atos ilícitos cometidos por “Querô”, que seguem uma linha natural de punição, sendo a morte a sua forma mais “justa” e aceita, demonstrando desse modo influências sociais e valores de uma época em que o certo e o errado, o falso e o verdadeiro são vistos de acordo com a individualidade de cada ser humano.

Pavis (1999, p.374) considera que o ato de “teatralizar um acontecimento ou um texto é interpretar cenicamente usando cenas e atores para construir a situação”. As cenas em *Querô* são elaboradas a partir deste processo de dramatização, ou seja, pelo ato de teatralizar provocado pela tensão dos diálogos. Assim, conforme pondera Ryngaert (1996, p. 35), “toda obra dramática pode ser apreendida, em primeiro lugar, na sua materialidade, no modo como sua organização de superfície se apresenta sob forma de obra escrita”. Além disso, “ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva” (idem, p. 25), embora se compreenda que ela não é independente da construção de um palco imaginário.

Já no texto de teatro, as personagens conduzem a história, pois é por elas que os fatos são descritos de forma direta e em tempo “real”. Os componentes desse tipo de texto são dependentes delas, ao passo que o cenário é caracterizado a seu modo, se dirige ao leitor, provocando-o, com o intuito de despertar alguma reação por parte deste. É na interação que o processo dramático se torna visível, “[...] constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas [...]” (PRADO, 1970, p. 84).

A linguagem específica das personagens é também um fator essencial na sua caracterização, colocando em evidência a sua condição social e cultural. Não é forçoso elencar o espaço como um dos elementos geradores da ação e, conseqüentemente, da dramaticidade. Revela, pois, mais do que a simples trajetória das personagens; é a revelação de um universo criado na imaginação das pessoas, é o pano de fundo para ambientar o enredo. E é por esse viés que Coelho Neto afirma que:

É fato que o Espaço do texto teatral é específico: um espaço de configuração, muito mais metafórico do que real. Não é menos certo, no entanto, que esse espaço se articula, consciente ou inconscientemente, sobre os modelos do espaço cotidiano, do espaço do mundo “real” [...] o espaço tem valores semânticos

específicos a determinadas situações etnológicas e sociológicas [...] (COELHO NETO, 1980, p. 58).

Com efeito, é importante mencionar que o teatro é a arte de interpretar histórias, com o intuito de mostrar determinadas situações e despertar sentimentos no leitor/espectador. Pode-se entender que teatralidade “é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito”. (PAVIS, 1999, p. 372). O teatro é o gênero dramático que se materializa no texto (aproximando-se das narrativas) e segundo Yves Stalloni (2003, p. 47) é

[...] a forma material do texto teatral com suas dimensões sequenciais, suas identificações de fala; a retórica dramática (composição, exposição, enredo, peripécias desenlace); os códigos específicos (a ficção, o espaço teatral de três paredes, o palco com lugar de ação); as convenções etc (STALLONI, 2003, p. 47).

O conceito de teatralidade é um problema que segue a trajetória ocidental desde a “essência do teatro”. Por ser complexo, deve-se recorrer à oposição de **mimese** (plano da representação) e **diegese** (plano da materialidade linguística) para solucionar seus impasses. Nas palavras de Stalloni (2003, p. 47), o teatro é o “lugar do eu, representação direta do mundo; deve ser distinguido da narrativa, lugar do *ele* e da relação lateral”.

Portanto, a teatralidade está para o teatro da mesma forma que a literariedade está para a literariedade, ou seja, se constituem em oposição, uma vez que a teatralidade é especificamente o jogo teatral, pois “teatralidade é aquilo que, na representação ou o texto dramático, é especificamente teatral ou cênico” (PAVIS, 1999, p. 358). Para definir esse conceito é necessário:

[...] buscá-la no nível dos temas e conteúdos descritos pelo texto (espaços exteriores, visualizações das personagens); [...] e buscar a teatralidade na forma da expressão, na maneira pela qual o texto fala do mundo exterior e do que mostra (icônica) o que ele evoca pelo texto e pela cena. (PAVIS, 1999, p. 372).

Ligadas à existência do ambiente, as memórias de Querô situam-se num plano de cunho conotativo. É por meio de analepses<sup>3</sup> (recuos na narrativa) que a personagem ambienta o leitor, inserindo-o no enredo de um espaço “concreto” e realístico. É nesse

---

<sup>3</sup> “Movimento retrospectivo durante o processo narrativo utilizado pelo narrador para interromper a linearidade do tempo” (REIS; LOPES, p. 268).

cenário que a questão do espaço adquire fundamental relevância na definição da personagem e de seu comportamento: “Pegamos a reta e fomos pro mocó do crioulo. Um barracão fedorento como ele, na Favela do Osso, atrás do Cemitério do Paquetá. Eu estava doido pra pegar a minha parte e cair fora” (PLÍNIO MARCOS, 1972, p. 19).

Aqui, o meio é parte essencial na construção da complexidade da personagem denominada redonda e/ou esférica<sup>4</sup>, pois o sujeito constitui o seu espaço e o espaço é responsável por configurá-lo, situando-o em seu próprio mundo, uma vez que “o inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas. Para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade” (BACHELARD, 2008, p. 29).

No universo dos estudos literários, a classificação das personagens redondas está relacionada à sua profundidade, revelando-se aos poucos por meio de determinadas características: “obedece primordialmente aos impulsos interiores, colocando-se à margem ou acima das coerções sociais. Indivíduo diferenciado, inigualável e inconfundível. Só possui ‘eu’, e o ‘eu profundo’ ” (MOISÉS, 1973, p.230).

Portanto, na busca de um equilíbrio interior, Querô atribui ao cais do porto a única referência que tem de casa, não no sentido de simples habitação, mas numa relação de convivência familiar com o ambiente e pessoas daquele local, haja vista que a casa proporciona ao homem força e orientação. Mantendo-no firme durante as intempéries da vida, ela representa o primeiro mundo do homem, “é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 2008, p. 36).

A respeito da relação que se estabelece entre tempo e espaço, cumpre ressaltar o papel do cronotopo, aspecto narrativo teorizado pelo russo Mikhail Bakhtin. O romance *Querô, uma reportagem maldita* é construído não só a partir da constituição da personagem Querosene, mas baseado nos acontecimentos sofridos pelo protagonista durante a sua trajetória. Todas as interferências e experiências contribuíram para a sua formação enquanto personagem, traçando o seu estereótipo e comportamento influenciado pela relação entre tempo e espaço (cronotopo); o que vivenciou transformou-se num enredo regido pelo tempo, configurando os espaços físico e interior.

A passagem do tempo para a personagem altera em um grau elevado a sua maneira de ser, conduzindo-o a um desfecho subentendido pelo leitor, ou seja, a sua inserção no

---

<sup>4</sup> É a personagem cujas atitudes identificam sua complexidade, “traz em si a imprevisibilidade da vida” (FORSTER. *A personagem do romance*, p. 63).

mundo do crime que o direciona para um dos fins trágicos de todo delinquente, a morte vista como sua única solução e condenação para aqueles que fogem à linha social.

Mikhail Bakhtin (2010) menciona sobre o tempo de aventuras no romance; um tempo não marcado que não evidencia a sua passagem diante da cronologia da vida de *Querô*, não há indícios da ação do tempo em sua aparência, mas sim em seu aprendizado. Abordar a questão do tempo dentro da obra é crucial na identificação das características relativas à fusão entre personagem e espaço. Numa relação estreita entre esses três elementos (personagem, tempo e espaço), o romance é composto por algumas características advindas do romance grego que, de acordo com Bakhtin,

[...] Toda a ação do romance grego, todas as aventuras e os acontecimentos que o completam, não se incluem nas séries históricas, de costumes, biográficas e nem na série etária biológico-elementar de tempo. As aventuras encontram-se fora de tais séries e fora das conformidades e das dimensões humanas inerentes a essas séries. Nesse tempo nada se modifica: o mundo permanece tal qual era, biograficamente a vida dos heróis não se modifica, seus sentimentos permanecem inalterados, até mesmo as pessoas não envelhecem durante esse período. Esse tempo vazio não deixa nenhum vestígio, nenhum sinal e conservação de seu decurso (BAKHTIN, 2010, p.217).

As aventuras em *Querô* se dirigem umas às outras, fundem-se, construindo esse tempo de aventuras na qual Bakhtin se refere; pode ser infinito, pois não é marcado em sua tez. Para o autor “[...] todos os momentos do tempo infinito de aventuras são governados por uma força: o acaso”, na obra os contratempos são regidos pelo “destino” (BAKHTIN, 2010, p. 220).

A fala da personagem pode ser considerada como um dos principais fatores constituintes deste destino: “ou a gente nasce de bunda virada pra lua, ou nasce cagado de arara. Não tem por onde. Assim é que é. Uns tem tudo logo de saída. Os outros só se estrepam. Não tem arreglo. É um puta de um jogo sujo de dar nojo” (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 7).

Tomando como base a analogia que Bakhtin faz acerca da estreita relação entre tempo e espaço (cronotopo), pode-se notar em *Querô* a existência de uma negatividade dentre um dos elementos, o espaço. Na cena em que a personagem é abandonada, a separação sofrida entre mãe e filho pode ser a causa do início da vida trágica de *Querô*. A igreja do Valongo é marcada por essa negatividade, diante de uma situação de desespero e desamparo Alzira, é, segundo ele a causa de seu sofrimento, o ato de abandono está intrinsecamente ligado ao momento de seu nascimento. Neste caso, o espaço está dotado

de sentidos e sentimentos negativos na memória da personagem. O motivo dessa separação se deve ao fato de Alzira estar desamparada e amedrontada diante da incerteza de seu destino.

Outra característica do romance grego encontrada no texto de Plínio Marcos está relacionada às dimensões espaciais cujo o enredo se realiza; fugas, raptos, prisões, libertações, perseguições necessitam de espaço para acontecerem coerentemente. O mundo de *Querô* é vasto ao mesmo tempo que restrito, no sentido de transformar o cais do porto de Santos em sua casa, e vasto quando seus deslocamentos se dirigem aos mais diversos lugares dessa mesma cidade.

A movimentação da personagem dentro dos mais variados espaços da obra traz significativamente a sua própria definição; faz parte de cada espaço percorrido produzindo suas ações num determinado tempo dentro de um espaço. Nos romances gregos o mundo é estrangeiro e abstrato, “o homem pode ser somente um indivíduo isolado e privado, sem qualquer ligação substancial com o seu país, sua cidade, seu grupo social, sua linhagem, e até com sua família. Ele não se sente parte do todo social, é um homem solitário, perdido num mundo estrangeiro” (BAKHTIN, 2010.p. 231).

Além de constituir o ambiente cênico da narrativa, o espaço se torna algo inerente às lembranças da personagem principal, pois é a partir deste ponto que ela vai à busca de respostas para questões que talvez não possuam explicação. Ao adentrar em um universo distinto, demonstra toda a sua fragilidade perante o desconhecido, procurando delinear o seu passado para então entender a sua situação atual. Enquanto sujeito de uma “subsociedade”, Querô se utiliza da violência como forma de defesa diante daquilo que o intimida, na tentativa de (re) construir-se. “Ali no porto eu me sentia em casa, mas na verdade a situação continuava a mesma. Eu estava com frio, molhado, com uma puta de uma fome” (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 43).

É na busca desse equilíbrio (na tentativa de apaziguar seus conflitos internos) que o protagonista procura a sua realidade, a sua identidade. Querô tinha plena consciência de que, alheio àquele lugar, a sua sobrevivência correria risco. Havia a necessidade de interação com aquele meio; mesmo com todas as dificuldades, precisava se reintegrar àquela situação de convivência, para então se tornar novamente parte daquele mundo.

Ao seu interior pertencia aquela maneira de viver e de lidar com as pessoas daquele *locus*. Em meio ao universo subalterno, o protagonista convivia com prostitutas, travestis,

assassinos, policiais corruptos que, dentre outras personagens, contribuíram para a sua degradação moral, enquanto personagem dramática, uma vez que:

A consciência mental é, portanto, dramatizada de maneira direta, em lugar de ser relatada e explicada indiretamente pela voz do narrador, muito da mesma forma que palavras e gestos podem ser dramatizados diretamente (cena), em vez de serem resumidos pelo narrador (panorama) (FRIEDMAN, 2002, p. 170).

A intensidade das falas do protagonista traz para o universo ficcional a cristalização da personalidade delinquente de Querô, revelando ao leitor o seu desejo de ascensão social, demonstrando toda a sua revolta perante o seu *status quo*. Manifesta-se de forma violenta e agressiva, o que contribui para a realização e o desenvolvimento da ação dentro do romance; e é por esse meio, pela criação de cenas, que o protagonista se constitui dramaticamente, sendo também responsável pelo processo de dramaticidade que permeia toda a narrativa.

Pode-se refletir que em *Querô: uma reportagem maldita* o leitor pode encontrar e/ou se encontrar nessa “realidade ficcional”, posto que, no enredo, a situação atual da sociedade se reflete, tornando-se aparente aos olhos daquele que poderá vir a ser protagonista de sua própria história. É por esse aspecto, com base na visão de Forster, que Antonio Candido problematiza a questão da “realidade ficcional”:

[...] a personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve lembrar um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade que se possa equiparar ao que conhecemos na vida. Poderia então a personagem ser transplantada da realidade? Pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim aproveitar integralmente a sua realidade? (CANDIDO, 2009, p. 64-65).

Propondo-se a responder o questionamento do crítico sociológico, é importante ponderar que não há possibilidade de apreender a forma de ser de uma pessoa; há, tão somente, a possibilidade de aproximação com o real, por isso o uso do termo aqui exposto como “realidade ficcional”. No que tange à observação do protagonista como construto social, pode-se compreender Querô como a representação social de muitos “assujeitados”, os quais são marginalizados pela sociedade civil organizada, sem oportunidade ou possibilidade de expressão, com uma trajetória de vida peculiar. Seu modo de enxergar o mundo é advindo das experiências individuais que teve ao longo de sua vida subalterna.

Sua história é marcada pela intersecção de muitas outras histórias, peculiares também; a “realidade” é (re) construída de forma que a aparência da “verdade” seja divulgada pelas coincidências no desenrolar dos fatos. É uma questão de verossimilhança, na qual o romance se insere, refletindo o mundo interior da personagem, que é ao mesmo tempo reflexo do universo exterior.

## **2.2. A estética de um autor engajado: entre o relato e a escrita**

Plínio Marcos, ao longo de sua carreira teatral, recebeu diversas homenagens e premiações. No teatro amador foi premiado nas categorias: melhor ator, diretor, melhor espetáculo e menção honrosa nas décadas de cinquenta e sessenta; no teatro profissional, prêmio de melhor autor de romance pela obra *Querô, uma reportagem maldita* (1972) da Associação dos Críticos de Arte de São Paulo.

O estudo pautado na relevância do autor no âmbito das análises literárias se relaciona à maneira como a literatura popular colabora na composição do cenário brasileiro. Por esse aspecto, a leitura de suas narrativas contribui na construção de novos paradigmas com relação à tradição clássica literária e aos novos modos de produção.

Vistas sob olhares críticos, no que se refere à política, sociedade e cultura, as obras de Plínio Marcos foram vítimas da censura por apresentarem em seu conteúdo um discurso político explícito, pois retratavam durante o período ditatorial a vida daqueles que a sociedade tentava ocultar.

Em uma época em que a liberdade de expressão tinha que atender às normas da ditadura militar, histórias como as de Plínio Marcos, que condenavam o sistema vigente, eram muitas vezes proibidas de serem encenadas. Por muito tempo, suas peças ficaram apenas no papel, tanto pela linguagem que carregam quanto pelo pensamento que expressam.

Para Magaldi, ao citar Molière,

Quando se pintam heróis, faz-se o que apraz são retratos de pura invenção, nos quais não se preocupa de modo algum a semelhança, e onde se tem a seguir a trilha de uma imaginação que se dá livre curso, e que frequentemente deixa o verdadeiro para agarrar o fantástico. Mas quando se pintam os homens, é preciso pintar ao vivo; deseja-se que esses retratos sejam fiéis, e nada se obteve se neles não se conseguiu fazer reconhecer as pessoas do seu tempo. Numa palavra, nas peças sérias, basta, para não ser censurado, dizer coisas que sejam de bom senso

e bem escritas; mas isso não é suficiente nas outras, é preciso brincar; e é uma estranha empresa a que consiste em fazer rir as pessoas de bem. (MOLIÈRE *apud* MAGALDI, 2008, p. 20-21)

O dramaturgo, no auge de sua carreira, foi alvo da imprensa. Por diversas vezes, foi enaltecido e atacado, sempre mantendo sua posição e pensamento. Em entrevista ao *Jornal de S. Paulo* (1995) refletiu: “se as pessoas se sentem agredidas com minhas peças é por que não querem tomar conhecimento de uma realidade”.

Oswaldo Mendes, em *Bendito maldito* (2009), conta a história do autor desde os primórdios de sua carreira, passando pela infância complicada até os últimos dias que antecedem a sua morte, em novembro de 1999. Para Mendes (2009), Plínio Marcos rompe os alicerces da imposição canônica, pois fazia de sua arte uma forma criativa de falar a verdade, num movimento revolucionário literário que pudesse contribuir para o advento de uma significativa mudança na mente das pessoas.

Por esse caminho, os intelectuais têm a capacidade de influenciar a opinião alheia, de dialogar com diversos pontos de vista e transformar ideologias consagradas ao longo da história pela cultura dominante. Considerados distintos, constituem uma classe diferenciada de pensadores; com o advento das cidades no Ocidente, os intelectuais surgem em meio a revoluções políticas e culturais na Idade Média, contudo, só ganham notoriedade a partir do século XII em que a forma mais comum na aquisição de conhecimento era a busca pelos escritores (textos) antigos; era pela reprodução, pela imitação, que a sabedoria era (re) construída, e o caminho para o desenvolvimento social era traçado de acordo com o sistema vigente (LE GOFF, 1989).

Já no século seguinte, com a crescente expansão territorial, é que as universidades eclodem, monopolizam toda e qualquer forma de saber, tornando-se manipuladoras do que diz respeito às filosofias daquele período; seus intelectuais ainda não são capazes de projetar soluções futuras para os acontecimentos de seu tempo. Mais tarde, os centros acadêmicos surgem e se voltam para as estruturas sociais; seus hábitos intelectuais são guiados pelo clérigo, “inquietando” e causando efeitos em longo prazo proveitosos para o progresso das cidades.

Desde o princípio, o intelectual possuía um papel fundamental para esse crescimento e para o crescimento cultural de uma população, tornando-se ferramenta indispensável para a aquisição de conhecimento educacional e científico. Seu trabalho, em

consonância com a política, se refere às questões ideológicas criadas, pela sua incapacidade de atuar ativamente perante as decisões governamentais.

Para Antonio Gramsci (1982), os intelectuais se definem por sua atividade, ou seja, se antes ele era um profissional distinto, agora segundo o autor converte-se em uma pessoa comum, não obstante com qualidades peculiares que o distinguem dos demais. É aquele que constrói, organiza, persuade e se constitui com o deslocamento da história delimitando sua função. Já para Norberto Bobbio (1997), a questão desse estudioso não é muito diversa, visto que é dotado de uma força não política, porém capaz de conduzir a sociedade política e culturalmente.

A partir de então, a imitação de autores consagrados passou a ser desde o princípio um método eficiente no aprimoramento do trabalho do intelectual. As atividades de releituras transformavam antigas concepções em novas maneiras de pensar a ação humana, visando à modificação das visões ortodoxas das instituições consagradas durante séculos, para dar lugar a pensamentos que pudessem contribuir para a evolução da visão crítica das autoridades responsáveis por guiar a sociedade.

Sob esse aspecto, falar sobre e a favor dos “marginais” é considerar a literatura como uma ferramenta capaz de desconstruir ideologias oriundas de um passado cuja tirania era a única forma de poder, reconstruindo os conceitos atuais formados a partir de visões clássicas. Desse modo, vale ressaltar a importância do papel do intelectual na sociedade contemporânea e o seu engajamento político por meio da literatura no caso a brasileira.

Propagar pensamentos e possíveis soluções difere o intelectual daquele político que tem como obrigação resolver as questões práticas de seu povo, sendo a responsabilidade social partilhada por ambos. E é na tomada de decisões e na procura de uma harmonia no âmbito social que esta diferenciação se apresenta. Enquanto um é responsável por produzir ideias, o outro tem a incumbência de executá-las, ambos trabalhando em prol de um mesmo objetivo; “o escritor é responsável como intelectual por enunciar a história de conflitos de sua sociedade” (GINZBURG, 2012, p. 179).

Considerando que Plínio Marcos foi pioneiro em trazer aos palcos brasileiros personagens marginais e subalternas, dedicando-se incansavelmente à encenação de suas peças num período em que a censura ditava as regras, o escritor pôde mesmo assim cooperar na concretização de um teatro tipicamente brasileiro, descortinando as instituições sociais e revelando um universo de hipocrisia e alucinação.

Tanto no palco como em seus escritos, o dramaturgo sempre esteve apto a desempenhar o seu papel na ficção, deslocando histórias reais para a sua atmosfera literária que até então era desvalorizada e duramente criticada pela cultura dominante, sendo considerada subalterna para uns e inovadora para outros. É por esse escopo que Magaldi ressalta que “Plínio não faz um panfleto contra a injustiça social que acarreta aquela deformação. A crítica e a denúncia estão implícitas na sua narrativa, que vai ao fundo dos acontecimentos” (MAGALDI, 1998, p. 96).

Quando se aventurou a escrever um romance (*Querô, uma reportagem maldita*), o autor não fugiu ao seu projeto estético. Por estar mergulhado na dramaturgia, trouxe para a sua narrativa, talvez sem nenhuma pretensão, elementos que descrevem fielmente um texto de teatro, assim como seus elementos físicos durante o ato da encenação. Iluminou os palcos da sua história, traduzindo por intermédio da sua visão crítica sob um diálogo cheio de inovações, uma situação que permeia a sua mente cidadã.

Nas palavras de Plínio Marcos sobre sua atuação: ‘Eu não quero ser figurinha. Eu quero contar história da gente minha que é essa gente que só pega a pior, só come da bando podre, o bagulho catado no chão da feira. Quero falar dessa gente que mora na beira dos córregos e quase se afoga toda vez que chove. Quero falar dessa gente que só berra da geral sem nunca influir no resultado. É disso que eu quero falar’ (MAGALDI, 1998, p. 100).

Enquanto muitos escrevem para ganhar “ibope” midiático e se tornar reféns das listas de *best sellers*, Plínio Marcos fez questão de afirmar a sua posição em relação a sua literatura. Conduziu seus escritos por um caminho estreito no que se refere ao gosto literário; produziu histórias baseadas nos marginais, subalternos e excluídos, não para chamar a atenção da mídia e fazer de sua literatura panfletária, mas para evidenciar os fatores que colaboram para o apagamento desses personagens “reais”. Dar voz aos sujeitos significa romper com a barreira do silenciamento político e social. O escritor procurou em sua experiência de vida uma base para que a literatura brasileira se tornasse algo real, assim como seus personagens.

### CAPÍTULO III: RELATOS NA FICÇÃO: A REALIDADE COMO PONTO DE PARTIDA

A estreita relação entre linguagem e literatura, configurada nas diferentes formas de expressão humana, está intrinsecamente ligada ao processo interdisciplinar por que passa a produção intelectual contemporânea. A abordagem do texto enquanto estrutura e veículo de informações culturais, sociais, políticas e religiosas, chama a atenção para alguns caminhos que consideram “o texto literário como um elemento híbrido cuja auto-suficiência e mesmo pureza são atualmente contestadas” (SANTOS, 2001, p. 17).

A *realidade como ponto de partida* traduz as possíveis intenções de Plínio Marcos em trazer à tona a veracidade dos becos cujos habitantes convivem diariamente com o medo e a insegurança de permanecerem vivos, demonstrando dessa forma questões que ultrapassam os limites políticos de sua produção literária, levando para os seus textos a literariedade da vida real. A respeito dessa afirmação, Santos menciona que:

O século XX, com os estudos sobre produtividade textual, ensinou-nos como se constrói o literário em uma complexa gama de relações, como se alterou nossa compreensão do conceito de representação, da nossa concepção que consiste em simular a realidade dando-lhe mais força do que o real. Condena-se, como também na noção de identidade, a tendência à univocidade e à coerência de sentido. De fato, a crítica investe contra a tirania do representado para que sejam subvertidas as normas clássicas da representação, fiel e transparente do mundo. Deste modo, a representação converte-se em agenciamento e sobre determinação interna necessários para alcançar a verossimilhança (SANTOS, 2001, p.17).

Por esse aspecto, diante da realidade exposta pela personagem protagonista, a narração se torna parte de um testemunho, pois a maneira como Plínio Marcos vozeia suas personagens em *Querô, uma reportagem maldita* revela um resgate de seu passado; o que vivenciou se transforma num enredo dotado de sentido e visões produzidas a partir da fala testemunhal do autor configurada na do protagonista.

Esse testemunho configurado no discurso das personagens é um elemento essencial na ficção e na sua construção como fator narrativo; a junção entre ficção e realidade, personagem e escritor traz para a narrativa acontecimentos que modificam o curso da vida como um todo. Com efeito, compreende-se que o ímpeto torna-se fator indispensável para

a transformação. Ocorre, todavia, que em Plínio Marcos isso não é utópico, uma vez que, para Oswaldo Mendes,

O que em 1970 era denúncia vigorosa, em julho de 1980 teria se transformado apenas em lembrança amarga. Não foi bem assim. O *abajur lilás* sugeria o título da crítica de Sábato Magaldi em *O Estado de S. Paulo*. No mesmo jornal, outro crítico, Clóvis Garcia, via na peça “as relações entre explorador e explorando”, que ajudavam a revelar “a condição humana, que se corrompe sempre que assume o poder sem restrições”, ao mesmo tempo em que expõe as várias reações ao arbítrio (MENDES, 2009, p. 285-286).

Em *O abajur Lilás* (1975), bem como em *Querô*, as cenas se passam num cenário repleto de subordinações; o microcosmo, representado pela casa de prostituição, é também uma arena de conflitos cujas personagens Giro, Dilma e Célia amargam a existência. Dilma é reprimida por Giro que, por sua vez, é ameaçado por Célia. Uma sucessão de acusações e agressões que se desenrolam até o fim. Personagens com interesses comuns lutam, a sua maneira, pela sobrevivência, reforçando a obscuridade das relações humanas em Plínio Marcos.

A fala testemunhal em *Querô*, proferida tanto pelo escritor quanto pelo narrador personagem, se dirige a uma análise que leva em conta o formato da obra como um texto essencialmente jornalístico, visto que as falas do protagonista se dirigem a um jornalista que ouve e registra cada cena, com o intuito de mostrar a face escondida de *Querô*. Nessa esfera, cumpre destacar que a história é contada por uma ótica que precisa ser exposta.

Diante disso, o próprio título é um componente recorrente dessa afirmação. *Querô, uma reportagem maldita* propõe ao leitor não só mais uma história de abandono e descaso, mas uma história distinta contada pela “voz do silêncio”. Enquanto a mídia é revestida pelo sensacionalismo, que expõe os fatos com a sua “verdade” manipulada, *Querô* conta sua história, que é trazida das entranhas de um submundo.

A narrativa (ou seria relato?) conduz o leitor para fazer parte de um “depoimento” caracterizado por uma possível reportagem, que se faz implícita até o penúltimo capítulo, em que a presença da voz do jornalista é revelada, assumindo, assim, o papel de narrador, atribuindo à obra características de um texto jornalístico. Na perspectiva de Sodré e Ferrari (1986, p.18), na reportagem há a predominância da forma narrativa, e a descrição dos fatos, com precisão, garante a verossimilhança. A humanização do relato, a objetividade dos fatos narrados e os textos de natureza impressionista caracterizam a reportagem, sendo

uma ou outra mais destacada de acordo com o objeto do qual a narrativa gira em torno. “A reportagem oferece detalhamento e contextualização àquilo que já foi anunciado, mesmo que seu teor seja predominantemente informativo”.

A história de Querô foi veiculada na forma de um livro cujo texto sofreu diversas interferências, tanto pelo viés da teatralidade como pela estrutura do texto jornalístico. A marcação temporal na fala do protagonista explicita o processo de hibridização de gêneros: “Seis, sete dias andei à-toa pelo cais do porto, comendo mal e dormindo nas galeras vazias ou na sacaria, como quando eu era pivete da patota do tainha.” (PLÍNIO MARCOS, 1977, 52).

Já a fala do jornalista ao final do livro, mostra-se detalhada e contextualizada, o que, de certa forma, dá um tom poético à cena de horror. Uma reportagem trágica capaz de transportar o leitor para o plano da ficção e despertar as suas maiores emoções. A descrição de cada ação promove a possibilidade da reconstrução imaginativa do “espetáculo”; imagens reais e ficcionais são elaboradas por uma linguagem manipulada que atinge o interior de cada um:

Deixei Querô dormir. Cobri seu corpo com trapos. Rezei por ele e por seus fantasmas. E era tudo o que eu podia fazer por aquele menino, 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 (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 97).

É neste exato momento que tudo é desvendado. O texto passa a adquirir a forma de um relato e se transmuda da fala para a escrita, expondo ao mundo a violência vista por outra ótica, ou seja, a ótica do subalterno. E é essa mesma violência que provoca, afronta e permite ao ser humano liberar-se do seu inconsciente, por estar ligada ao instinto do ser humano. A violência é a face mais hedionda do homem, posto que invade a integridade do outro, limitando o seu comportamento, fragmentando a sua própria espécie, na maioria das vezes, sendo denunciada pela consciência portadora de sentidos. Faz parte dos conflitos na convivência entre seres da mesma classe, e também de classes diferentes.

Me dá desespero. Sempre me deu. Naqueles dias na surda, eu ficava como louco. Os ratos andando de um lado pra outro na cela me atormentavam. Eu não tinha medo. Tinha nojo e raiva. Só ali aceso. Ligado. Matutando. Querendo com todas as forças de querer uma chance de forra. De sair pra revanche com a filha da puta

da Violeta, aquela cadela podre e empestiada na cona e na alma, com o Tainha, aquele desgraçado que me entregou, com os tiras que me bateram, com o corno preto do crioulo Bolacha, com todo mundo. Cobrar de todos os filhos da putas a merda que me coube a vida. Eu não vim até aqui por gosto. Não escolhi (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 26-27).

Quando a personagem diz: “não escolhi” evidencia a maneira como enxerga todos os acontecimentos; coloca-se numa situação delicada em que o seu destino já teria sido traçado pela vontade do outro. É nessa relação de submissão que Querô expõe uma das formas mais hostis da violência sofrida por ele. Culpar a todos, com o intuito de fragilizar o leitor, utilizando um discurso dissimulado, fazendo de si mesmo causa e consequência dessa violência, podendo esta ser uma estratégia para livrar-se de recriminações futuras por ter infringido as leis de “seu” meio.

\_\_\_ Se espalhar que apanhou aqui, já viu. Botamos a pata em você de novo e aí não sobra nada. O cacete que tu tomou foi só amostra. Se contar pro juiz que apanhou, é que tu vai sentir o aroma da perpétua (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 27).

No trecho acima, torna-se evidente a maneira como o protagonista é silenciado e cerceado pela opressão das leis arbitrárias representadas por personagens secundárias (policiais), que deveriam defender o interesse público, mas é “nas condições de sofrimento de um indivíduo, filtradas pelas impressões de um outro indivíduo, projetavam-se as dificuldades de uma nação em luta pela vida (SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 15).

Dentre todas as peculiaridades de *Querô*, há aquela que se pode denominar como o ponto de partida de sua trajetória e, não menos, o de sua construção textual, sendo o texto uma estrutura que ampara toda a semântica de sua narrativa. A fusão entre narrativa e reportagem compõem não só uma questão que permeia as intromissões/influências textuais na literatura, mas evidencia igualmente uma história pautada nas experiências profissionais do autor.

Plínio Marcos, no papel de escritor, compôs durante um período de sua vida a atmosfera sustentada pelas tragédias que estampavam as páginas da mídia impressa. Documentou acontecimentos e revelou do mesmo modo as faces da exclusão. *Querô* poderá ser o reflexo dessa fase jornalística do autor. A obra localiza-se em um “entre lugar” no que se refere ao gênero textual, por conter em sua estrutura elementos que a classificam como um texto midiático; não se sabe da real intenção do autor com relação à

misturas dos gêneros, mas o que se pode afirmar é que a denúncia implícita em suas obras é o agente condutor da realidade dos marginalizados, além de desnudar a maneira como a mídia administra a sua produção; o impacto da linguagem é um dos principais caminhos percorridos tanto por Plínio Marcos como pelos meios de comunicação para impressionar o leitor, colocando em voga a funcionalidade de um texto jornalístico que é o de informar.

### 3.1 Ambiguidade e contradições: uma questão de existência

A obra analisada está inserida em um espaço literário cuja pureza das ações e de gêneros não existe, posto que a reportagem/relato está permeado de literariedade. O que faz de *Querô* um texto literário é a maneira como se constitui a sua forma de expressão. O desejo de decodificar o mundo; a linguagem emotiva centrada no “eu”; a temática social; a junção entre o emocional e o reflexivo e, por fim, a expressão de sentimentos mais individualizados são as principais características que identificam o tom lírico na trama, e por conseguinte, a sua literariedade.

Minha mãe queria ter alguém dela neste mundo de gente sozinha. E esse alguém era eu. Que pena que não deu pra ela aguentar, não deu pra esperar pra ver eu crescer e a raiva crescer em mim e estourar com tudo, descontar tudo 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. Jurei pra mim que eu ia ser mais eu (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 34).

Todos esses elementos evidenciam a dualidade encontrada na linguagem utilizada pelo autor; a objetividade de uma linguagem jornalística e a subjetividade do texto literário seguem igualmente o mesmo sentido, o de levar adiante a trajetória de suas personagens. Enquanto a primeira forma de linguagem se realiza de maneira clara e utilitária, a segunda materializa-se na obra por meio dos pensamentos da personagem principal quando, “em voz alta”, expressa suas contradições e seus devaneios. A informalidade de sua fala (gírias, expressões e palavrões) traduzem, *ipsis litteris*, as suas piores angústias.

Os meus olhos eram duas brasas. E ele via. Via bem o gosto que eu tinha na boca. Um fedor de sangue, antes do melado correr, era o que eu tinha na porra da boca. Ele sabia. Os meus olhos estavam ardidados. E ele via. Via o cheiro que eu tinha no nariz. O fedor escroto. O fedor do perfume da putas da Xavier. Da putas mais nojentas. Das putas bundeiras. Das putas chupadoras de caralho de gringo bêbado. O crioulo via. Via a merda toda. A minha bronca fudida de tudo. Desde

que eu nasci. Desde esse apelido porco que carrego. Tu sabe porque os caras quando querem me encher o saco me chamam de Querosene? Sabe, porra nenhuma! Quem me botou esse apelido foi a cadela perebenta da madame Violeta. Ela era a minha madrinha e a minha dona. Era escravo da filha da puta. Era isso que eu era. Sabe por que? Ninguém sabe (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 93).

Na passagem acima, durante um diálogo com o jornalista em seu leito de morte, Querô reflete sobre a sua vida, proferindo frases que expressam a sensibilidade do homem perante o seu momento de finitude. Neste instante, a vida para ele é uma incógnita; o que no início era encarado como obra do destino agora se encontra no inexplicável, sente-se perdido e desorientado. Quando diz:” Era escravo da filha da puta. Era isso que eu era. Sabe por que? Ninguém sabe”, o protagonista descarrega as suas incertezas em busca de respostas para tudo aquilo; a única coisa que sabia é que tinha se tornado propriedade de alguém e que as suas vontades nunca foram guiadas por si mesmo. Sentia-se preso e naquela hora a sua liberdade viria transfigurada na morte.

No texto, o horror e o sublime dividem as mesmas páginas, reafirmando as contradições literárias da obra. As cenas trágicas em *Querô* são moldadas pelo silenciamento sofrido pelo narrador e pela beleza sublime de sua expressão, como já dito. Para elucidar a questão do trágico, Rosenfeld faz considerações sobre a tragédia grega:

Para definir a tragédia grega, basta, em essência, “a situação trágica” (Albin Lesky), trazendo atroz angústia mas admitindo uma solução satisfatória. Muito mais frequente, porém, é o conflito trágico em si concluso – um conflito sem saída. Esmagado pela fatalidade ou por forças desencadeadas por ele mesmo, o herói sucumbe, não raro porque, por certo excesso ou sabedoria “desmedida”, desequilibrou a “medida”, a lei ou a harmonia da *polis* e do universo: lei natural e lei moral (também a justiça é a medida certa) se identificam na concepção mítica (ROSENFELD, 1993, p. 52).

Tomando como base a afirmação de Rosenfeld, a solução satisfatória para os conflitos em *Querô* está relacionada com a morte do protagonista. A dissolução imediata de suas ações o faz sucumbir frente à sociedade, ao mesmo tempo em que se submete às leis sociais (quando é rendido assim que a polícia chega ao local) e à lei da vida (morte), equilibrando a narrativa com um desfecho já previsto pelo leitor, a morte, junto com a prisão, os principais caminhos percorridos pelos delinquentes.

Já o sublime traz para obra um pouco de leveza, que está ligada à literariedade e ao tom poético que permeia a linguagem em *Querô*, pois a “eficácia da linguagem, mesmo no

sentido restrito da dimensão verbal, já se evidencia pelo fato de só ela, como estilo, conter o tema todo, mesmo abstraindo do enredo e das personagens (ROSENFELD, 1993, p. 147).

Outro exemplo é o poema de Manuel Bandeira *Poema tirado de uma notícia de jornal* (1983), que ilustra, por meio da personagem João Gostoso, o fim de seu anonimato pela descrição breve de seu suicídio. A realidade torna-se novamente o pano de fundo que estampa os noticiários e o cotidiano das pessoas.

“João Gostoso era carregador de feira livre e morava no morro da Babilônia num barraco sem [número  
 Uma noite ele chegou no bar Vinte de Novembro  
 Bebeu  
 Cantou  
 Dançou  
 Depois se atirou na Lagoa Rodrigo de Freitas e morreu afogado” (In: *Libertinagem*, de Manuel Bandeira).

A literariedade encontrada no texto, está contida na maneira como a personagem é vagamente caracterizada, o que dá margem a várias interpretações; Bandeira direciona o leitor a um esforço imaginativo permeado de lirismo quando diz que João “morava no morro da Babilônia num barracão sem número”. De acordo com Fiorin (1997), é um João como outro qualquer, ele não se distingue, igualando-se aos outros sujeitos daquele lugar.

João Gostoso bem como Querô vivem escondidos pelo corpo social; para eles o aniquilamento é o apogeu de sua existência; suas vidas medíocres e “insignificantes” apenas são percebidas pela tragédia de um suicídio e do assassinato. Para ilustrar a questão da morte no texto de Bandeira, Fiorin afirma que:

Depois da indiferenciação social do início, temos, na morte, o instante de consagração de João Gostoso, que foi parar nas páginas do jornal. Para os Joões-ninguém, a vida, do ponto de vista social, está relacionada ao anonimato, à indiferenciação, enquanto a morte está ligada à consagração. Do ponto de vista natural, no entanto, a vida é a distinção e a morte, a dissolução na natureza (FIORIN, 1997, p. 364).

As personagens João Gostoso e Querô elucidam apenas uma pequena parte dos problemas que perpassam o significado da morte na literatura. Esta é mais uma contradição explícita que corrompe a finitude do ser humano, ou seja, para os

subalternos/marginalizados morrer significa estar “vivo” no dia a dia das pessoas; ser lembrado é tornar-se o principal assunto dos meios de comunicação. O seu fim é marcado pelo início de algo que, por meio da violência urbana, caminha em direção à literariedade encontrada tanto no texto de um como no de outro. A notícia da morte é uma das causas da hibridização de gêneros, transformando textos jornalísticos em literários.

Na tentativa de demonstrar como o processo de manipulação discursiva se constitui na voz do narrador e qual o seu efeito de sentido na literatura pliniana, a definição de relato e reportagem se faz indispensável. Segundo Bruno Ravanelli Pessa, com base em Sodré (1986), reportagem é uma extensão da notícia e, por excelência, a forma narrativa do veículo impresso. Se a notícia é o relato de um fato de interesse jornalístico, a reportagem é a narrativa que aborda as origens, as implicações e os desdobramentos do fato, bem como apresenta os personagens envolvidos nele, humanizando-os.

Dessa maneira, a história de Querô assume-se como uma verdade manipulada pelo autor e conseqüentemente pela personagem protagonista; a sua “verdade” vem acompanhada de um relato/reportagem e a abordagem dessa notícia se constitui na medida em que a personagem procura tornar pública a sua história; é o ponto de partida para o desencadeamento da trajetória de Querosene.

Durante a narração/retrato, a realidade das duas personagens (jornalista e protagonista) é aproximada, contendo início, meio e fim, e dentro desse processo cria-se uma relação de interdependência; para o desenvolvimento de um o surgimento do outro é indispensável, ou seja, para que o discurso de Querô se materialize na mente das pessoas é necessário o discurso do jornalista, de sua habilidade com a linguagem. Plínio Marcos delinea a personagem e o seu discurso para que o leitor/espectador tenha aproximação com a cena trágica, considerada por Aristóteles como

[...] é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuídos os adornos por todas as partes, com atores atuando e não narrando; e que, despertando a piedade e temor, tem por resultado a catarse dessas emoções (ARISTÓTELES, 1999, p. 43).

Por outro lado, a violência é também capaz de recriar histórias contadas pela mídia; decompor as relações interpessoais; expor o medo e a covardia do sujeito, além de levá-lo ao temor e à piedade. É também responsável pelas transformações dentro das camadas sociais, por condicionar o ser humano a uma estratégia de defesa. Por esse aspecto, a

personagem Querô, além de refém do seu comportamento agressivo, sempre esteve em favor das situações-limite do seu meio. Conviver em um mundo habitado por anônimos é fazer parte de um contexto composto pelo descaso; em *Querô* a violência é o que motiva o processo de dramatização na narrativa, e é por essa tensão dramática que o leitor é provocado e instigado a tomar uma posição, pois é necessário despertá-lo de sua realidade para a realidade de Querô.

### 3.2 Das páginas para a tela: adaptação, verossimilhança e discurso

Para dar início ao processo de adaptação literária, é necessário, em primeira instância, abordar a questão da intertextualidade sob o viés da literatura comparada. Perrone-Moisés afirma que atualmente o que se propõe é “uma desmontagem ativa dos elementos da obra, para detectar processos de produção e possibilidades variadas de recepção. A obra literária não como um fato consumado e imóvel, mas como algo em movimento” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 97).

Já para Santos, na perspectiva de Remak (2001, p. 14), “a literatura comparada, além de ser uma forma específica de interrogar os textos literários acima de fronteiras nacionais, atua em interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão”. O diálogo entre as artes realiza-se à medida que as informações contextuais, recorrentes ou não, numa análise comparatista significam o conteúdo da obra, preservando a sua essência e atuando igualmente no que diz respeito ao seu aspecto discursivo.

Apesar de *Barra Pesada* (1977), dirigida por Reginaldo Faria, ter sido o primeiro filme baseado no livro objeto desta análise, *Querô, uma reportagem maldita* recebeu um destaque maior passando das páginas para as telas do cinema sob o título de *Querô*, dirigido por Carlos Cortez em 2007. *Pixote: a lei do mais fraco* (1981), de Hector Babenco, também ultrapassou as barreiras da arte, ganhando a realidade. Histórias comuns contadas por uma ótica semelhante denunciam ao mundo a rotina criminosa de garotos esquecidos. Personagens como Querô e Pixote representam a indiferença humana e compartilham da mesma sorte por viverem na mesma condição subalterna.

A personagem Pixote é uma dessas raras coincidências composta pela ficção e pela realidade; aos treze anos o ator contracenou com o mundo do crime no cinema brasileiro, desvendou olhares e levou aos espectadores por meio da arte a situação atual das crianças e

adolescentes no Brasil. Assim como Querô, Pixote foi preso e violentado de inúmeras maneiras, constituindo-se igualmente em um ambiente composto pelo medo e pelos relacionamentos perigosos daquele espaço.

Retornando às ruas, o ator estava exposto a todo e qualquer tipo de violência e por ironia, talvez do “destino”, tornou-se mais uma estatística: aos dezenove anos, Fernando Ramos da Silva (Pixote), que tinha saído da obscuridade das ruas para o estrelato da ficção, tornou-se anônimo mais uma vez, sendo igualmente vítima do silêncio, sem nenhuma perspectiva de trabalho como ator, voltando para a criminalidade por influência de seus irmãos, sendo assassinado pela polícia em 1987.

Indicado ao Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro em 1982, o filme *Pixote* venceu vários festivais de cunho internacional. É a representação da degradação do indivíduo, por desnudar o sujeito, colocando-o frente a frente com os seus maiores conflitos. Descreve a história de meninos abandonados pelas autoridades e que foram vítimas da violência; vistos como delinquentes, ignoram a moral e os costumes, pois para eles não faz sentido se adaptar a uma realidade distinta da sua.

A respeito das adaptações, segundo Linda Hutcheon (2011) ao citar Gardes:

O texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia. É o que um teórico chama de reservatório de instruções – diegéticas, narrativas e axiológicas -, que podem ser utilizadas ou ignoradas (GARDES, 1998, p. 68-71), pois o adaptador é um intérprete antes de tornar-se um criador. Mas a transposição criativa de uma obra adaptada e seu heterocosmo está sujeita não apenas às necessidades de gênero e mídia, [...] mas também ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados (HUTCHEON, 2011, p. 123).

Querô e Pixote, assim como muitos garotos, compartilhavam das mesmas desventuras que o levaram constantemente para o mundo do crime; inspiraram o cinema brasileiro a contar a história de cada um; denunciaram e impressionaram aqueles que fingiam enxergar os fatos. Somente assim, por meio da ficção, é que a realidade foi revelada. Os traumas e as suas consequências demonstraram à sociedade a “verdade” desses protagonistas.

Personagens como essas seguem seu caminho enfrentando as dificuldades que a vida lhes apresenta; suas relações se constroem a partir do interesse de seu “semelhante”; ficando à mercê da dominação, elaboram seus próprios valores e costumes, pois em seu

universo (interno) o que lhes parece correto vai de encontro a sua forma peculiar de sobrevivência. São enredos que levam até as últimas consequências a humilhação de não participarem, de fato, do corpo social. Por essa ótica, Corseuil assevera que:

Quando um texto literário é adaptado para o cinema, é comum ouvirmos comentários e lermos análises a respeito da “fidelidade” ou “infidelidade” do filme em relação ao romance ou peça em que se baseia. Leitores de um romance vão assistir a sua adaptação para o cinema com certas expectativas, dentre as quais pode se incluir uma hierarquia de valores que definem o romance como obra original, legítima e representativa de uma certa época ou sociedade. O filme, por sua vez, é visto como obra que pode ser, até certo ponto, criativa, mas que está necessariamente em condição de dependência ao romance adaptado (CORSEUIL, 2009, p.369).

Desse modo, *Querô, uma reportagem maldita* possui diversos pontos de contato no que tange à adaptação cinematográfica; o discurso político é a principal característica que interliga as obras. Delineado pelos diálogos, a linguagem influi sobre o comportamento humano que, de acordo com Fiorin (1990),

O discurso transmitido contém em si, como parte da visão de mundo que veicula, um sistema de valores, isto é, estereótipos dos comportamento humanos que são valorizados positiva ou negativamente. Ele veicula os tabus comportamentais. A sociedade transmite aos indivíduos – com a linguagem e graças a ela – certos estereótipos, que determinam certos comportamentos (FIORIN, 1990, p. 55).

É pela linguagem informal e de baixo calão que os protagonistas se relacionam com o meio do qual fazem parte. Se fosse diferente, a impressão de realidade não se concretizaria na narrativa, e tão pouco nos filmes. “A linguagem ‘cria’ uma visão de mundo na medida em que impõe ao indivíduo uma certa maneira de ver a realidade, constituindo sua consciência” (FIORIN, 1990, p. 54). Tanto *Querô* como *Pixote* possuem uma visão distorcida da realidade, não sendo capazes de enxergar de fato a verdadeira face das instituições sociais; não conseguem conduzir suas ações em prol de sua real liberdade, tornando-se cada vez mais aprisionados em sua própria condição; não têm consciência de sua representação no processo coletivo como se pode observar no trecho abaixo:

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 (PLÍNIO MARCOS, 1977, p. 7).

Nas duas adaptações cinematográficas, a violência tornou-se o foco de ambos os enredos. Foi pela morte dos dois adolescentes moradores de rua que a trajetória de suas vidas ganhou o mundo da ficção. Lesados violentamente pelo sistema, as vítimas deste apagamento social compõem a duplicidade de um ato violento, físico e moral.

O Porto de Santos, durante muito tempo, fez parte de um cenário oculto cujos “atores” encenavam histórias reais, personagens vítimas do abandono e da intolerância humana estigmatizadas pela rigidez da conduta das autoridades. Histórias como a de Querô, o menino do porto, são contadas diariamente pela mídia sensacionalista; por meio de um discurso persuasivo, evidencia-se apenas o lado sombrio, aquele que é capaz de impressionar os espectadores de plantão, que estereotipa e incrimina sem nenhuma clemência.

Como todo protagonista, Pixote (o ator) também teve o seu “momento de glória”. Toda a atenção da mídia nacional e internacional voltou-se por um instante para o menino das ruas de São Paulo. Nesse segmento, pela égide da violência extrema, Pixote pôde expor a sua revolta perante todo o país. Com falas torneadas de deboche e por um discurso circunscrito por gírias provenientes das ruas, transmitiu ao mundo a sua existência, o seu direito ao grito. Essas personagens da vida real são movidas por um ato de vingança, tangenciando uma *revenge play* que se materializou na forma de tragédia urbana. A cena final das duas adaptações (*Querô e Pixote, a lei do mais fraco*) foi contracenada pela agressividade da polícia brasileira e pelo “tudo ou nada” de ambos. Se desistissem de lutar, talvez não tivessem a oportunidade de serem ouvidos novamente; a consequência da opção pela luta foi a morte como uma forma de liberdade e de punição.

Jerônimo da Piedade, Pixote e o ator Fernando Ramos da Silva por um momento tiveram o seu percurso modificado, assumindo por um breve período a liderança de suas vidas; puderam sentir o gosto da liberdade, regeram suas próprias regras, desviando por um instante o curso do poder. Representaram todos aqueles que tiveram suas vidas sacrificadas pelo “destino” e tornaram-se heróis e criminosos ao mesmo tempo, pois, para Costa (1988, p.34), “o herói trágico prefere o desastre às contradições internas, às lealdades divididas e a uma vida de compromisso humilhante”. Se o herói luta por uma nação e se para isso é necessário lutar aniquilando o inimigo, então os protagonistas fizeram o seu papel, pagando com a própria vida.

É por essa vertente que Pallottini assinala, pelo viés da ficção, que:

Quando Hegel nos fala no personagem ideal do drama, ou, literalmente, na “pessoa moral em ação”, naquele que “por sua vontade interior e caráter” faz o sentido dos acontecimentos, sem dúvida parece estar se referindo expressamente aos grandes caracteres da tragédia clássica francesa, heróis e heroínas de indiscutível nobreza social ou moral, que são movidos por razões de ordem ética ou por paixões altíssimas, dignas quase de semideuses (PALLOTTINI, 1989, p. 47).

Tanto no filme como no livro, Querô nunca teve o espírito de liderança sobre sua turma; era apenas mais um dentre os demais. Participava dos roubos e delitos, porém atuava sempre como mero figurante no cenário marginal, ou seja, estava à margem dentro da marginalidade. É por esse meio que a relação interna de poder se manifesta também na sociedade da personagem que, via de regra, é uma extensão da outra.

Quando se define os efeitos do poder pela repressão, tem-se uma concepção puramente jurídica deste mesmo poder; identifica-se o poder a uma lei que diz não. O fundamental seria a força da proibição. Ora, creio ser esta uma noção negativa, estreita e esquelética do poder que curiosamente todo mundo aceitou. Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir (FOUCAULT, 1999, p. 7-8).

Baseado em tantas “histórias reais”, o filme *Querô* é a junção de dois modos de enxergar o universo real, o olhar do protagonista Querô e a visão de Plínio Marcos que, em determinado momento, se fundem e enredam as cenas na criação dos conflitos, desencadeando o teor trágico e dramático do enredo. Desse modo, a representação da vida por meio da arte se faz pelo sofrimento alheio, pelo descuido da luta de classes que aparta os diferentes.

Diante desse cenário social, em que as diferenças se acentuam e cuja subalternidade transporta-se para o espaço ficcional, cumpre destacar que o protagonista de *Querô, uma reportagem maldita* é também uma história bem próxima do universo “real” que salta aos olhos de escritores como Plínio Marcos, os quais dão a oportunidade de fazerem existir, uma vez que “o patético retrato do submundo se amplia para o macrocosmo do relacionamento na vida atual. Despidas de valores que transmitem transcendência à aventura humana, as personagens exemplificam o horror da exploração [...]” (MAGALDI,

2003, p. 96). Não obstante, nas obras plinianas, há personagens com vida própria, os quais conduzem suas vidas da forma que lhes cabe e/ou lhes é permitido.

## CONSIDERAÇÕES

As características do texto dramático se apresentam de maneira evidente no romance analisado, visto que a “hibridização de gêneros” é o resultado desse processo. A modificação dos personagens é regida segundo os modos de interação sofridos. A construção do espaço diegético, a criação dos diálogos e a intensidade destes, juntamente a composição da personagem, contribuem para o desenvolvimento da ação e para o desencadeamento do romance dramático.

A interligação desses elementos, sem excluir a questão do tempo, provoca na narrativa o surgimento da dramaticidade que ora é provocada pela personagem, ora pela descrição do espaço realizado por esta. Desse modo, a respeito do romance dramático Muir afirma sobre a semelhança entre a aparência e a realidade, para o autor, o personagem é a ação e a ação personagem, podendo estas divisões dentro do romance possuir uma verdade estética, “mas é a identidade da concepção dramática consigo mesma que dá a seu enredo uma significância tão orgânica e dominadora” (MUIR, 1997, p. 25).

A maneira como o romance é conduzido leva-nos a refletir sobre os questionamentos internos do ser humano por meio do protagonista; seu modo de lidar com as diversas situações de conflito o coloca como elemento central da “realidade ficcional”; a personagem constrói seus valores em prol de suas atitudes, manifestando dessa forma a violência de seus conflitos contida em seu discurso.

É na composição da personagem que se pode perceber a “verdadeira” face do ser humano, que via de regra são muitas quando em crise consigo mesmo. Plínio Marcos é um escritor engajado que conduz, à sua maneira, seu processo de produção; as interferências dramáticas no romance seguem uma linearidade lógica no seu desenvolvimento. A ação se desencadeia e tem início, meio e fim. O desfecho das situações conflituosas se apresenta de forma inesperada por meio de reações espontâneas, de modo que a realidade se torne possível aos olhos do leitor.

O universo de Querô realiza-se pelo entrelaçamento entre os seres, entre os textos e pela relação que possui com todos esses elementos para se constituir como um dos principais agentes desencadeadores da ação. Tempo e espaço fundem-se, provocando um processo de interdependência com relação à constituição semântica da narrativa.

A dramaticidade da obra é estabelecida por meio da tensão criada pelos diálogos, levando em conta aspectos que correspondem às características de um texto “tragicamente lírico” e híbrido, pois “a essência da expressão lírica é a fusão entre Eu e Mundo; não há distância entre sujeito e objeto. Uma e a mesma atmosfera envolve, de modo indiferenciado, alma e universo” (ROSENFELD, 1993, p. 38). As personagens em *Querô* permanecem atreladas ao cenário e ao discurso da narrativa, agregando conceitos e significações, justificando assim a sua “existência”.

O autor trouxe para as suas peças e romances a autoria de seu projeto estético, evadindo-se dos modelos consagrados, propondo aos leitores novas formas de representar a verdade e conseqüentemente novos olhares com relação à situação dos sujeitos marginais; externou questionamentos provocados pela interação entre os seres imersos em uma relação de poder que maltrata e silencia os destituídos. Levou para os palcos a brasilidade contida nas ruas das grandes cidades.

As observações acometidas por Plínio Marcos foram essenciais na composição de seu relato testemunhal. Segundo Zola (1982, p. 31) “O observador apresenta os fatos tal qual os observou, define o ponto de partida, estabelece o terreno sólido no qual as personagens vão andar e os fenômenos se desenvolver”. É na busca da verdade que um romancista realiza a consumação de suas experiências, ultrapassando os limites das aproximações literárias. O autor faz de suas obras autônomas por expandir os limites de padrões; procura revelar a natureza humana a fim de demonstrar a luta do indivíduo com uma classe sedenta de poder, sendo o discurso político um dos componentes responsáveis por constituir na obra um manifesto contra as imposições que deixaram muitos artistas por muito tempo na obscuridade.

## REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *Sobre a violência*. Trad. André de Macedo Duarte. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: \_\_\_\_\_ ARISTÓTELES *et al.* *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985. P. 01-52.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BABENCO, Hector. *Pixote, a lei do mais fraco*. Hector Babenco. Brasil, 1981. 128 min. Color. Son.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica) In: \_\_\_\_\_. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 6 ed. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 211-233.

BEVERLEY, John. *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Trad. Mayrlene Beiza y Sergio VillaLobos-Ruminott. Madrid: Iberoamericana, 2004.

BOBBIO, Norberto. *Os intelectuais e o poder*. Trad. Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_ *Vário escritos*. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 235-263.

\_\_\_\_\_. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 51-80.

COELHO NETO, Teixeira. *Em cena, o sentido: semiologia do teatro*. São Paulo: Duas cidades, 1980.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da literatura: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNIC, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3.ed. Maringá: Eduem, 2009.

COSTA, lígia Militz da. *A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992. (Série Princípios).

D'ONOFRIO, Salvatore. *Metodologia do trabalho intelectual*. São Paulo: Atlas, 1999.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios).

ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande: UFMS, 2009.

ENEDINO, Wagner Corsino; IGNÁCIO, Éverton de Freitas. *Literatura e marginalidade em Plínio Marcos: uma leitura de Querô, uma reportagem maldita*. Literatura e autoritarismo: revista eletrônica. nº 12. Julho-Dezembro de 2008. Disponível em <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/> Acesso em 26 de jan. 2014.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. *Lições de texto: leitura e redação*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e ideologia*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1990. (Série Princípios).

FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Org. Trad. Roberto Machado. 14.ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999. p. 1-14.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção*. Revista Usp, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar/maio 2002.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2012.

GRAMSCI, Antonio. *Os Intelectuais e a Organização da Cultura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

LE GOFF, Jacques. *Os intelectuais na Idade Média*. Trad. Margarida Sérvulo Correia. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes Leite. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios).

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

LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. São Paulo: Ática, 1985.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. Plínio Marcos: Os marginais chegam ao palco brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 95-100.

\_\_\_\_\_. A brasilidade no palco. In: \_\_\_\_\_. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 47-49.

\_\_\_\_\_. O moderno teatro brasileiro. In: \_\_\_\_\_. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 55-63.

Mais Sobre Rituais: Sati. Disponível em: < <http://tv.globo.com/novelas/caminho-das-indias/diario-de-bordo/platb/2009/02/02/mais-sobre-rituais-sati/> > Acesso em 17 ago. 2013

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

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. 5. Ed. revista e aumentada. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MUIR, Edwin. O romance dramático. In: \_\_\_\_\_. *A estrutura do romance*. Trad. São Paulo: Edunesp, 1997. p. 21- 33.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas: Unicamp, 2007.

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

PERRONE-MOISÉS. Leyla. *Literatura comparada, intertexto e antropofagia*. In: \_\_\_\_\_. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91-99.

PESSA, Bruno Ravanelli. *Livro-Reportagem: origens, conceitos e aplicações*. Disponível em: < [http://www2.metodista.br/unesco/1\\_Regiocom%202009/arquivos/trabalhos/REGIOCOM%2034%20-%20Livro%20Reportagem%20O%20que%20C3%A9\\_%20para%20qu%20C3%AA%20-%20Bruno%20Ravanelli%20Pessa.pdf](http://www2.metodista.br/unesco/1_Regiocom%202009/arquivos/trabalhos/REGIOCOM%2034%20-%20Livro%20Reportagem%20O%20que%20C3%A9_%20para%20qu%20C3%AA%20-%20Bruno%20Ravanelli%20Pessa.pdf) > Acesso em 10 de ago. 2013.

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

\_\_\_\_\_. *O abajur Lilás*. São Paulo :Brasiliense, 1975.

QUIJANO, Aníbal. Notas sobre o conceito de marginalidade social. In: PEREIRA, Luiz (Org.). *Populações “marginais”*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 11- 71.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. A tragédia. In: \_\_\_\_\_. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 47-74.

\_\_\_\_\_. Navalha na nossa carne. In: \_\_\_\_\_. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 143-148.

\_\_\_\_\_. O teatro brasileiro atual. In: \_\_\_\_\_. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 149-172.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Revisão da tradução Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Literatura comparada: interfaces e transições*. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001.

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

SOUSA, Maria Aparecida Saraiva Magalhães de. *Horror sublime: marcas do contemporâneo nos contos do Nascer da terra*, de Mia Couto. 2013. 118 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Centro de Ciências Humanas e Sociais, Programa de Pós-Graduação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande. 2013.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. *Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: SUMUS, 1986.

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

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Tradução e notas Flávia Nascimento. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

LUBISCO, Ricardo. Uma Dose de Cinema. Disponível em: <http://umadosedecinema.wordpress.com/2013/05/30/14-pixote-a-lei-do-mais-fraco>> Acesso em: 10 de julho de 2013.

[www.rockefellerfoundation.org/about-us](http://www.rockefellerfoundation.org/about-us). Acesso em: 27 de junho de 2013.

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