

Plínio Marcos: *outsider* ou performático?

Lia Duarte Mota*

RESUMO: Plínio Marcos, dramaturgo, apresentava-se em entrevistas ou pelas ruas de São Paulo vestindo-se como um marginal. A partir da reflexão de Norbert Elias em *Os Estabelecidos e os Outsiders*, este trabalho objetiva traçar um paralelo entre o conceito de *outsiders* e a postura de marginal adotada pelo autor. Além disso, pretende-se demonstrar que tal postura se assemelha ao que Renato Cohen define como arte de performance.

Palavras-chave: Plínio Marcos; *outsiders*; marginal; performance

Plínio Marcos escreveu sua primeira peça teatral *Barrela*, em 1958, aos 23 anos de idade. Elogiada por Patrícia Galvão – a Pagu –, que proclamou que os diálogos eram tão fortes como os de Nelson Rodrigues, a peça foi apresentada uma única vez, no dia 1º de novembro de 1959, sendo depois proibida pela Censura, durante 21 anos. Entre sucessos e fracassos, os quarenta anos que se seguem são de produção ininterrupta, garantindo ao autor reconhecimento na dramaturgia brasileira e no contexto cultural de seu tempo.

Durante as décadas de 1960 e 1970, destacam-se peças teatrais de sucesso, como *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967), *Homens de papel* (1967), *Quando as máquinas param* (1971), *O abajur lilás* (1975), o romance premiado *Uma reportagem maldita (Querô)* (1979), além de seu trabalho como cronista em importantes jornais de SP: *Última Hora de SP* (1968-1978), com a coluna *Navalha na Carne*, *Última Hora* e *Diário da Noite* com *Plínio Marcos Escracha* e *Guaru News*, com *Nas Quebradas do Mundaréu*.

A vida de artista começara, aos 16 anos, quando entrou para um circo em Santos como o palhaço Frajola. De fato, ainda antes, já se arriscava em seu próprio circo, construído apenas com caixotes em um terreno de seu bairro, onde os moradores se apresentavam. Era assim que Plínio Marcos “burlava” as dificuldades escolares e se “virava” na vida. Não concluiu o ensino fundamental, pois afirmava ter muita dificuldade de aprendizado – somente mais tarde descobriu-se que estas possivelmente decorreram da imposição de se aprender a escrever com a mão direita, quando, na verdade, era canhoto. Devido o abandono da escola, o dramaturgo

* Aluna do programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos de Literatura da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

se afirmava um analfabeto, além de oriundo de uma família pobre. Contudo, Plínio Marcos pertencia a uma família de classe média – pai bancário – e, nascido em uma “cidade de intensa atividade econômica, cultural, política e sindical” (MENDES, 2009, p. 25), conviveu com artistas e intelectuais de Santos.

Ao rever imagens do dramaturgo nota-se que, fora dos palcos, ele se apresentava em palestras e entrevistas com a roupa rasgada, vendia seus livros na porta dos teatros, aproveitando-se de sua experiência de camelô, e afirmava: “eu faço [questão de ser marginal]. Eu não quero pertencer a essa sociedade.” (MARCOS, 1988)

Na entrevista dada ao programa *Roda Viva* da TV Cultura, em 1988, Plínio Marcos revelou que não tinha dinheiro, que em um de seus shows fazia propaganda para o Bar da Praia em Santos, pois o dono havia lhe emprestado dinheiro, que não estava mais perseguindo sucesso, que vivia de vender seus livros. Ele afirmou: “(...) Eu vendo muito mais andando, e eu não sou alternativo, sou enfeitado. Alternativo é quem escolhe e eu fui posto para fora. Ninguém quer editar os meus [livros]! Mas eu queria editar e queria que garantissem que o livro seria distribuído.” (MARCOS, 1988)

A partir dessas informações, este texto objetiva traçar um paralelo entre o conceito de *outsiders*, desenvolvido por Norbert Elias, e a postura de marginal adotada pelo autor. Pensar o que pretendia com a apresentação do marginal fora dos palcos, não somente em seu discurso, mas no próprio corpo, e analisar se tal atitude se daria por inadequação ou como uma estratégia, são as questões pontuais. Para tanto, preciso mencionar, ainda que brevemente, como é tratada a definição de *outsiders*, desenvolvida por Norbert Elias, e em que contexto ela é sugerida.

Em *Os Estabelecidos e os Outsiders*, o sociólogo Norbert Elias retrata as relações de poder que se estruturam entre o par estabelecidos e *outsiders*. Os estabelecidos formam grupo coeso que “se autopercebe e que é representado como uma “boa sociedade”, mais poderosa e melhor, uma identidade social construída a partir de uma combinação singular de tradição, autoridade e influência (...)” (NEIBURG, 2000, p.7) Já os *outsiders* não chegam a formar um grupo, pois existem no plural, formam um conjunto heterogêneo e difuso, cujos laços sociais entre as pessoas são fracos. Os *outsiders* são retratados pelo grupo dos estabelecidos como indignos de confiança, indisciplinados e desordeiros, são “os de fora”.

Para participar do grupo dos estabelecidos é necessário se submeter às normas específicas do mesmo. Segundo Elias, “esse preço tem que ser individualmente pago por cada um de seus membros, através da sujeição de sua conduta a padrões específicos de controle de afetos.” (ELIAS, 2000) A força desses laços garante a preservação da identidade e a crença de

superioridade que permite que os estabelecidos tratem com exclusão e estigmatização os *outsiders*.

De fato, Nobeit Elias desenvolve sua teoria sobre estas relações de poder a partir de um estudo de caso feito na comunidade de Winston Parva, em Londres, no final dos anos 50. Os estabelecidos de Winston Parva fundaram essa distinção através de um princípio de antiguidade, pois moravam na comunidade muito antes, agrupando-se de acordo com valores da tradição e da boa sociedade, que não se enquadravam ao perfil dos novos moradores. Os *outsiders* eram visto como anômicos.

“O contato mais íntimo com eles, portanto, é sentido como desagradável. Eles põem em risco as defesas profundamente arraigadas do grupo estabelecido contra o desrespeito às normas e tabus coletivos, de cuja observância dependem o status de cada um dos seus semelhantes no grupo estabelecido e seu respeito próprio, seu orgulho e sua identidade como membro do grupo superior.” (ELIAS, 2000, p.26)

Apesar da especificidade espacial e temporal da teoria do sociólogo, o estudo mantém-se atual e aplicável a compreensão de situações de desigualdade humana, que envolvem exclusão, violência, preconceito e estigmatização. Os dados empíricos fornecidos pelo microcosmo selecionado permitem elaborar uma teoria geral sobre as relações de poder.

A tentativa de utilizar o conceito de *outsiders* no caso de Plínio Marcos se dá muito pela dupla posição que parece ocupar na esfera cultural da sociedade brasileira: artista marginalizado *versus* dramaturgo reconhecido. Durante a ditadura militar teve muitas de suas peças teatrais censuradas, foi preso, afirmava que seu trabalho de ator em uma novela era o meio de fugir da perseguição. No decorrer de sua vida, foi funileiro, camelô, vigia, administrador, técnico de TV. Na mesma entrevista, para o programa *Roda Viva*, conta que, quando parou de ganhar dinheiro com as peças, foi vender seus livros nas ruas e em palestras e contar suas histórias em um teatro, que o recebeu, pois não tinha nenhuma peça em cartaz. Por um lado, rompia com uma estrutura enrijecida, através de suas peças que traziam temas desconfortáveis, como prostituição, estupros, pedofilia, assassinato, traição, morte, peças que apresentavam diálogos precisos e característicos dos guetos, peças marcadas pela violência e por conflitos pessoais. Em aparições públicas afirmava-se e compunha o marginal brasileiro. Por outro lado, era colaborador na imprensa, dava entrevistas para TV, revistas e jornais de renome no país. Era reconhecido e elogiado por críticos teatrais como Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, Alberto D’Aversa, entre outros.

O *outsider*, o inadequado, o excluído, o desordeiro, o sujo, está presente no discurso e no corpo de Plínio Marcos. A personagem marginal não é criada como amostra de um

coletivo, não é uma representação. Através de suas entrevistas, o discurso do dramaturgo é construído sem a pretensão de se tornar a voz de um grupo. Plínio Marcos não era um missionário que buscava seguidores. Ao se vestir de marginal e comparecer nos eventos, incorporava a personagem, com o objetivo de afetar a sociedade. O dramaturgo afirmou, em entrevista publicada em *Madame Blavatsky* (1988): “Tento chocar. Com muito vigor. (...)” (MARCOS, 1988, p.7) A polaridade criada por Plínio Marcos aponta menos para um sentido de inadequação, que caracteriza os *outsiders*, e mais como estratégia de choque e subversão, cujo intuito parece ser o de afetar e, porque não dizer, contaminar o meio em que atua. Transvestido de marginal, o autor diz em entrevista à TV Cultura que “No Brasil não adianta todo mundo falar bem, porque você se ferra. Tem que ter alguém ao menos para falar mal.” (MARCOS, 1988) Tal afirmação, associada à própria imagem de Plínio Marcos, demonstra que se tratava de uma estratégia, que o discurso acontecia na fala e no corpo, que não bastava falar, era necessário apresentar, “vir a ser” o outro.

As aparições públicas, nas quais o artista se assumia o marginal, podem ser consideradas atos performáticos. A arte de performance tem seus primeiros registros na década de 50, quando a arte contemporânea passa por mudanças, como a valorização do momento de criação, possibilitada pela inscrição do artista plástico na obra pictórica. Surge a *body art* – corpo como suporte artístico – e o *happening* – *sketches* improvisados e em locais alternativos. A arte de performance é o resultado desses eventos artísticos somados a experiências mais sofisticadas e conceituais. Tal manifestação foi absorvida por todos os segmentos artísticos, como a arte dramática (teatro), as artes plásticas e literárias. Segundo Renato Cohen, a performance caracteriza-se por ser uma arte de fronteira,

que rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e de aglutinação, permite analisar, sob outro enfoque, numa confrontação com o teatro, questões complexas como a da representação, do uso da convenção, do processo de criação etc., questões que são extensíveis à arte em geral. (COHEN, 2007, p.27)

Dessa forma, a performance é uma arte de intervenção, que pretende ser modificadora e visa causar uma transformação no receptor. Utiliza qualquer espaço, não somente os palcos de teatro, e possibilita o desenvolvimento de obras de arte abertas, em que o atuante, o texto e o público assumem outros papéis, novos lugares na obra.

Certamente, esta manifestação artística só ressoa no Brasil na década de 80 e, a princípio, limita-se a um grupo de artistas já iniciados na técnica, não abrangendo, nem mesmo, um público leigo. Plínio Marcos não pertencia a esse grupo e muito provavelmente

não teve contato com a arte de performance. Defender que o artista, em suas aparições públicas, estava praticando essa forma artística significa dizer que suas atitudes muito se assemelhavam às características dessa forma de arte.

O *happening* e a *body art*, por exemplo, propõem a utilização do corpo. A partir desse momento, o corpo torna-se instrumento. Como nas artes plásticas, na qual o pintor deve ser sujeito e objeto de sua obra – ideia lançada por Jack Pollock –, nas artes cênicas o artista dá importância à sua movimentação física, a relação com o espaço-tempo, a ligação com o público.

Plínio Marcos encenava o marginal. Ao vender seus livros nas portas de teatro, aparecer em entrevistas e palestras vestindo-se mal, fazia uso do corpo como instrumento, modificava as relações de espaço-tempo do teatro tradicional e construía uma outra ligação com o público. Em dado momento reconhece que não conseguia trabalhar na televisão, pois: “Não deu certo, eu não sabia fazer aquilo, um programa de estúdio sem público, com o público pintado na parede. Por isso não me dei bem, eu trabalhava em função do público.” (MARCOS, 1988)

Cohen afirma que, a performance está ligada a um movimento maior, ou seja, a *live art*, que seria “a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.” (COHEN, 2007, p.38) A partir desse conceito é possível pensar na atuação de Plínio Marcos no espaço vivo das ruas. Afinal, neste espaço o artista lidava com o espontâneo das ruas e de seus transeuntes, que, em dado momento, se tornavam espectadores sem, contudo, se estabelecerem em posição apenas de observadores, mas de possíveis atuantes daquele contexto envolvido.

Por isso dizer que as encenações do artista, fora de palcos, podem ser consideradas atos performáticos. Por isso dizer que a alcunha de dramaturgo “maldito” aproxima Plínio Marcos da definição de *outsiders* relatada por Norbert Elias. O artista não era um *outsider* na definição de indivíduo inadequado, inferior, posto para fora, mas se imbuía dessa *persona* como uma estratégia, que pretendia o choque e a subversão. Talvez questionar se é possível ver as relações de poder entre o marginal encenado pelo autor *versus* os estabelecidos, a quem ele, a todo instante, insistia em confrontar, não seja a questão principal. Talvez, salvaguardadas as barreiras espaciais e temporais, apontadas pelo estudo do sociólogo, e que são passíveis de ajuste, como demonstra o livro *Estabelecidos e outsiders*, seja possível traçar um paralelo bem sucedido. Contudo, parece-me mais interessante perceber que as encenações de Plínio Marcos, como atos performáticos, extrapolam a tentativa de fixar o objeto em

conceitos acadêmicos rígidos. O que fica claro é que, as encenações do artista nas ruas, em palestras e entrevistas, apontam para experimentações que não devem ser encerradas.

RESUMEN: Plínio Marcos, dramaturgo, se presentaba en entrevistas o por las calles de São Paulo vistiéndose como un marginal. A partir de La reflexión de Norbert Elias en *Os Estabelecidos e os Outsiders*, este trabajo objetiva trazar um paralelo entre el concepto de *outsiders* y la postura de marginal adoptada por el autor. Además, se pretende demostrar que tal postura se asemejaba al que Renato Cohen define com arte de performance.

Palabras-llave: Plínio Marcos; *outsiders*; marginal; performance

Referências bibliográficas

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem* – criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Vera Rbiero (trad.). Federico Neiburg (apres.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 2000.

MARCOS, Plínio. *Madame Blavatsky*, 1988.

_____, Plínio. *Roda Viva*. São Paulo: RS. Nº 80098, NTSC, 1988. DVD ÚNICO (57 min).

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