

AS MEMÓRIAS DE PLÍNIO MARCOS: DO FORA DE SI AO OUTRO DO FORA

THE MEMOIRS OF PLÍNIO MARCOS: FROM THE OUTSIDE OF SELF TO THE OTHER OUTSIDE

https://doi.org/10.46551issn2179-6793RA2022v24n1_a05

Prof. Dr. Gabriel Moreira Faulhaber
Luigi de Carvalho Caruso

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar o empreendimento memorialístico do dramaturgo brasileiro Plínio Marcos. Pretendemos abordar *Figurinha difícil: pornografando e subvertendo* (1996), seu livro de memórias, privilegiando seu aspecto político. Apresentamos as ideias do teórico francês Jean-Louis Jeannelle para apontarmos a especificidade e o funcionamento das memórias perante outras práticas da escrita íntima. Procuramos salientar o modo como a escrita do autor movimenta, celebra e afirma uma singular política de vida exaltando os afetos que o atravessam e a coletividade a que pertence. Para isso, trazemos para discussão teóricos e críticos como Philippe Lejeune, Gilles Deleuze e Suely Rolnik.

PALAVRAS-CHAVE: Plínio Marcos; Memórias; Política; Subjetividade; Cultura.

ABSTRACT: This work aims to analyze the memorialistic undertaking of the Brazilian playwright Plínio Marcos. We intend to address, *Figurinha difícil: pornografando e subvertendo* (1996), his memoirs, focusing on its political aspect. We present the ideas of the French theorist Jean-Louis Jeannelle to point out the specificity and functioning of memories in the face of other practices of intimate writing. We seek to highlight the way in which the author's writing moves, celebrates and affirms a unique life policy, exalting the affections that cross him and the collectivity to which he belongs. For this, we bring to discussion theorists and critics such as Phillippe Lejeune, Gilles Deleuze and Suely Rolnik.

KEYWORDS: Plínio Marcos; Memoirs; Political; Subjectivity; Culture.

Introdução

Plínio Marcos tem sua primeira peça intitulada *Barrela* apresentada ao público em 1959. Peça essa que escrevera em 1958. Depois disso, foram mais de quatro décadas de ação constante, ainda que sob forte censura, garantindo ao autor reconhecimento não só na dramaturgia brasileira como em todo contexto cultural de seu tempo. Entre as obras de maior destaque estão *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Navalha na carne* (1967)¹. Seus escritos abordam temas tidos como desconfortáveis para o público geral como estupro, traição, violência e prostituição. Ganha vida em sua obra toda sorte de estigmatizados e inadequados: o excluído, o desordeiro, a prostituta, o sujo. É ele que, em 1996, publica *Figurinha Difícil: pornografando e subvertendo*.

Quando se fala em uma narrativa memorialística, muitas vezes se tem uma avaliação prévia, mais precisamente uma falsa ideia, de que se trata da escrita de um sujeito que se debruça sobre si de maneira egoísta, beirando ao narcisismo, por meio de uma evocação nostálgica do passado. Não é o que acontece com o livro em questão. A obra aqui trabalhada apresenta quatro seções que recebem os seguintes títulos: “Figurinha difícil”; “Mestres fingidores”; “Na universidade do povo”; “No meio da malandragem” e “Pornografando e subvertendo”. Não se trata, portanto, de um memorialismo que visa a abarcar toda uma trajetória. Não há uma tentativa de um tratamento amplo e minucioso dos acontecimentos mais pessoais pelos quais o autor passou e presenciou. Nem temos uma apresentação plena da infância, exceto uma pequena digressão — já nos deparamos com Plínio enquanto ator, um adulto se embrenhando pelos meandros dos palcos e da vida artística.

Os relatos que permeiam sua rememoração abordam principalmente a rua, a malandragem, a boemia e os bastidores do teatro. Todos recheados com ironia,

¹ Ambas as peças receberam adaptações para o cinema — *Dois perdidos* em 1970 e 2002; *Navalha na carne* 1969 e 1997.

irreverência e indignação que lhes são peculiares. Nomes como os de Procópio Ferreira, Cacilda Becker, Solano Trindade e Vicente Celestino têm espaço garantido. Há a exposição de todo o trânsito e das relações afetivas que o autor possuía em meio a essas figuras. Vejamos como seu texto aborda a relação com Procópio Ferreira:

Eu testemunhei outras demonstrações de como o povo amava o genial Procópio. Ele foi assistir minha peça *O poeta da Vila e seus amores* [...] O teatro estava lotado. [...] Foram cinco minutos de aplausos calorosos. Uma glória. Ele gostou muito do espetáculo e passou a me pedir para escrever uma peça como a do Noel para ele. Mas não calhava. O mestre já estava velhinho, mas não saía de suas mambembagens pelo interior. De repente, aparecia. Voltava ao assunto e sumia. Vida de artista. Tinha que trabalhar. Foi um homem rico. Mas gastou muito, sempre. Como deve ser. Aí, já viu. Não dava pra parar.²

Plínio trabalha com humor em detrimento do rancor, ao nos apresentar suas aventuras e desventuras:

[...] Ser impedido de ganhar o pão de cada dia com suor do próprio rosto é terrível Eu sei bem como é isso. Penei. Penei muito. Fui camelô. Voltei a camelar. A minha sorte é que nunca cortei os laços com minhas raízes. Não caí. Não bebi. Não chorei. Nem perdi o bom-humor. Mas sofri mais que porco-espinho na hora do parto, impedido de trabalhar. E ignorado por colegas que se diziam de esquerda nas rádios e televisões. Mas deixa pra lá. Essa sujeira sai no mijo.³

Esse fato não impede que o autor adote posturas tidas como mais sérias ao nos apresentar sua visão acerca de determinadas conjunturas. Por exemplo, é desta forma que ele aborda o primeiro governo de Getúlio Vargas:

[...] Mas a gente, com tudo isso, não era feliz. Havia no nosso país uma escrota ditadura. A ditadura do Getúlio Vargas. [...] Malditos sejam todas as ditaduras! Malditos sejam todos os ditadores! Os grandes e os pequenos. Os que, com suas forças governamentais, escravizam o povo. Ou os homens que se

² MARCOS, 1996, p. 47.

³ MARCOS, 1996, p. 107.

deixam amesquinhar a ponto de perderem a noção de sua própria humanidade e que se transformam em déspotas em qualquer situação em que tenham comando. Malditos sejam os autoritários.⁴

O texto de Plínio Marcos é atravessado por um tom de coletividade sem que ocorra um movimento de despersonalização total. Aliás, essa é a grande força da obra em questão. Aquele que seria o ponto de partida de sua narrativa, a preparação para a pequena reminiscência de sua infância, já nos apresenta o ritmo de condução do livro. O autor escreve:

[...] E de repente, eu estava lá Santos, minha cidade Rua das Laranjeiras, rua da minha infância. Uma rua de chão de terra firme, onde todos os trabalhadores logo cedo, rumo ao cais do porto, iam assobiando as doces canções da liberdade. E eu via, no meu delírio, toda gente minha. Uma gente boa. Tão amiga! Quantas vezes o jantar da minha casa não foi feito com a solidária xícara de arroz emprestada por cima da cerca do quintal. Minha gente. Que nunca se submetia.⁵

Em meio às lembranças evocadas, o dramaturgo insere o modo como se dava seu processo criativo, ao passo em que expõe casos injustificados de perseguição:

O palavrão. Eu por essa luz que me ilumina, não fazia nenhuma pesquisa de linguagem. Escrevia como se falava entre os carregadores do mercado. Como se falava nas cadeias. Como se falava nos puteiros. Se o pessoal da Faculdade de linguística começou a usar minhas peças nas suas aulas e pesquisas, que bom! Isso era uma contribuição para o melhor entendimento entre as classes sociais! Nesses tempos tão difíceis onde palavras deixaram de ser um veículo das emoções para serem apenas um código de comunicação entre as pessoas de mesmo nível, da mesma categoria social, quem contribui para o entendimento, mesmo que por acaso, não deveria ser preso. Perseguido. Espancado. Desempregado. [...] Gosto muito da vida que tenho levado. Mas que teve momentos trágicos, onde sofri violência das chamadas autoridades, teve sim.⁶

⁴ MARCOS, 1996, p. 30.

⁵ MARCOS, 1996, p. 29.

⁶ MARCOS, 1996, p. 108, grifo nosso.

A história de insubmissão é outro — talvez o principal — ponto que perpassa sua rememoração. Há uma busca por trazer uma marca de diferença, uma força diferencial. Nosso autor esquematiza uma contraposição entre os tipos que encontrou ao longo de sua vida: os chamados “homens do caminho” (no qual se enquadra) e os “homens-prego”, homens fixos, que vivem com medo “têm uma vida de merda. Têm compromissos com a velhice, com a doença e com a morte”.⁷ Plínio procura se mostrar bem afastado desse segundo tipo. Quando está nos relatando acerca da venda de livros de mão em mão na frente das portas dos teatros, ele aproveita para ressaltar tal posição:

Sabe, não é fácil vender livros em terra de analfabeto com fome. A maioria das pessoas reconhecia que aquilo era uma resistência. Uma parada dura. Mas eu não me acanhava. Não me queixava. [...] Às vezes apareciam uns e outros querendo me humilhar. Era uma viagem péssima. Eu pegava bem. Dava duro. [...] Os pregos... presos na roda da repetição. Roda que roda. Torna a rodar. Os pregos. Homens fixos. Com seu ódios. Espremidos entre a cobiça e ignorância. Doida engrenagem que trucidada a tendência fraternal, natural na humanidade. Não! Não! Não! Mil vezes, não! [...] Eu sou um homem do caminho, estou em movimento. Esse movimento... é o segredo...⁸

O trabalho memorialista de nosso autor apresenta uma característica interessante: a construção de um determinado perfil de marginal. Plínio Marcos faz de sua rememoração um espaço para a construção/exposição do artista marginalizado ao mesmo tempo, em que nos traz uma amostra de todo ambiente que o cercava. Na próxima seção, trazemos os teóricos Philippe Lejeune e Jean-Louis Jeanelle à conversa; em seguida, retornamos ao texto de *Pornografando e subvertendo*.

⁷ MARCOS, 1996, p. 96.

⁸ MARCOS, 1996, p. 111.

O mandato memorial e a postura do memorialista

As chamadas escritas de si conseguem abarcar uma diversidade de modalidades narrativas que funcionam como se fosse uma rede segundo uma dinâmica de rivalidade e influência, formando uma espécie de *continuum*. Nesse sentido, nosso objetivo aqui não é o de estabelecer estatuto particular de cada uma dessas modalidades, mas mobilizar as diferentes estratégias que as compõem.

No ano 1973, em seu famoso “O pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune após expor sua conhecida definição de autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”⁹ nos apresenta o seguinte esquema de categorias sobre o qual é organizada sua definição:

1. Forma da linguagem:
 - a) narrativa
 - b) em prosa
1. Assunto tratado: vida individual, história de uma personalidade.
1. Situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.
1. Posição do narrador:
 - a) identidade do narrador e do personagem principal
 - b) perspectiva retrospectiva da narrativa.

É uma autobiografia toda obra que preenche ao mesmo tempo as condições indicadas em cada uma dessas categorias. Os gêneros vizinhos da autobiografia não preenchem todas essas condições. Eis a lista das condições *não preenchidas* em cada gênero:

- memórias : (2),
- biografia : (4 a),
- romance pessoal: (3),
- poema autobiográfico : (1b),
- diário : (4 b),

⁹ LEJEUNE, 2008, p.14.

— auto-retrato ou ensaio: (1 a e 4 b).¹⁰

Temos estabelecida uma distinção entre a autobiografia e suas modalidades vizinhas, dentre os quais as memórias. Nesse último, como vemos no esquema, o assunto tratado, ou seja, a vida individual, a história de uma personalidade, não é preenchido. Assim, a crônica, a história social e política, a ambiência cultural do grupo no qual se insere o autor, ganham relevo em relação à gênese particular de uma personalidade. O que acompanhamos nas memórias é um processo no qual o autor busca “recapturar uma experiência não só pessoal, mas também do clã no qual se insere”.¹¹ Temos, dessa forma, articuladas, a história de uma singularidade e de uma época.

No entanto, o próprio Lejeune nos diz: “é óbvio que essas categorias não são absolutamente rigorosas: certas condições podem ou não ser preenchidas totalmente”.¹² Logo, não podemos definir ou compreender as memórias somente através disso.

Mais recentemente, Jean-Louis Jeannelle chega a uma abordagem das “memórias” por meio de uma oposição com outra modalidade das escritas de si além da autobiografia que é o testemunho, o que vai afinar um pouco mais a proposta de Lejeune, apontando diferentes estratégias usadas na composição de cada um desses textos.

No entender do teórico, o memorialista assume uma “postura” diferente daquela adotada pelo autor de uma autobiografia ou de um testemunho:

Por ‘postura’ deve-se entender ao mesmo tempo as condições práticas e sociais de que parte o indivíduo que pretende contar sua experiência, seu posicionamento em relação aos modelos disponíveis que ele pode reconduzir passivamente ou dos quais ele pode, ao contrário, se distinguir, e por fim a imagem de si que ele lança através de sua narrativa.¹³

¹⁰ LEJEUNE, 2008, p.14, grifo nosso.

¹¹ KLINGER, 2007, p.24.

¹² LEJEUNE, 2008, p. 15.

¹³ JEANELLE, 2013, p.66.

Para Jeanelle, o autor de uma autobiografia busca estabelecer um diálogo entre duas subjetividades. Temos a ideia de uma relação de igualdade, troca e reciprocidade, na qual o autobiógrafo busca informar uma singularidade se dirigindo ao leitor, convidando-o a se reconhecer nesse discurso enquanto um semelhante — nesse sentido, Jeanelle se aproxima do entendimento de Lejeune sobre a questão. Escutemos o criador de *O pacto autobiográfico*: “[Na autobiografia] ele [o leitor] é objeto de um pedido de um amor. É levado a tomar partido, a ser testemunha como se fosse membro de um júri de um tribunal criminal ou de recurso”.¹⁴ Ou seja, o que encontramos, portanto, é um mecanismo de identificação em que autor se dispõe a ser analisado ou julgado e leitor “mais activo (torna-se psicólogo ou inquiridor)”.¹⁵

Por outro lado, agindo de maneira distinta, o memorialista se dirige aos seus semelhantes, mas sim a um grupo, a uma comunidade, passando uma experiência de vida que é acompanhada de um determinado saber e dos valores a ele relacionados. Ele adota um posicionamento, recorrendo a um prestígio que é anterior e bem conhecido desse grupo, dessa comunidade, que se torna depositária da referida experiência. O memorialista “se apoia sobre seu passado, suas funções e seu crédito simbólico”¹⁶; ou seja, ele recorre a um certo renome:

O memorialista escreve porque ao longo de sua existência assumiu uma responsabilidade (tirada de sua existência política, profissional ou de acontecimentos que pôde observar) destinada a ser por sua vez confiada a coletividade à qual ele pertence - e mais além, a um público que se confunde com a posteridade.¹⁷

Outra diferença recai sobre o seguinte fato: o empreendimento do memorialista não tem sobre si mesmo a motivação de seu gesto. “Seu projeto tem sua razão de ser em consequência da relação entre vida pessoal do autor e o

¹⁴ LEJEUNE, 2003, p.50.

¹⁵ LEJEUNE, 2003, p.50.

¹⁶ JEANELLE, 2013, p. 67.

¹⁷ JEANELLE, 2013, p. 70.

contexto sócio-histórico vivido em comum por seus contemporâneos”.¹⁸ Por sua vez, isso não ocorre com a autobiografia e com o testemunho, nos quais o foco se encontra essencialmente sobre a figura do autor e suas motivações particulares. como o interesse em estar na origem de sua narrativa na busca por acentuar o caráter de sinceridade:

Em cada um dos casos, o autor parte de capital totalmente diferente: se o memorialista se apoia em seu passado, suas funções e seu crédito simbólico, o autobiógrafo empreende sua narrativa pela autoanálise à qual se submete e pelo ganho psicológico ou existencial que os leitores poderão dele extrair, enquanto que a testemunha vê-se impor a passagem à escrita pelos acontecimentos atravessados – em seu caso, empreende-se uma reparação cuja causa primeira não se deve à sua vontade, mas a um trauma sofrido.¹⁹

Outro ponto destacado por Jeanelle para diferenciar essas modalidades é uma divisão em três categorias. As “Vidas refletidas” seriam as autobiografias, os autorretratos, os diários íntimos; as “Vidas abaladas”, os testemunhos. As “Vidas memoráveis”, as memórias. Outro termo sugerido pelo autor para designar as memórias é “Vidas maiúsculas”. Cabe ressaltar, todavia, que, segundo o autor, a importância social e política não são propriamente essenciais para essa última classificação. Ou seja, isso não significa que a modalidade se aplique unicamente às pessoas célebres ou que tenham exercido algum tipo de poder:

O grau de notoriedade ou prestígio social importam menos, nesse aspecto, que o gesto empreendido. O termo “Vida maiúscula” não deve ser entendido em um sentido temático (como se limitado a categorias sociológicas), mas como signo de um processo pelo qual o indivíduo contribui para assentar suas dimensões social, histórica ou ética reconstruindo seu percurso de vida segundo os diferentes contextos nos quais ela se desenvolveu.²⁰

¹⁸ JEANELLE, 2013, p. 68.

¹⁹ JEANELLE, 2013, p. 67.

²⁰ JEANELLE, 2013, p. 68.

É na referida articulação entre duas linhas temporais — a de uma existência em sua singularidade e a de uma época — que consiste outra grande marca das memórias. O esforço do memorialista incide em reconstruir o passado vivido por membros de sua geração ao mesmo tempo, em que encontra em sua própria vida recursos capazes de fazer dela um ponto de vista privilegiado. Assim é exigida do autor uma capacidade de demonstrar, através de sua narrativa, a representatividade de sua existência, conseguindo um efeito de síntese que resulta da articulação entre as modulações de uma vida e de uma época.

Ainda para Jeanelle, nas memórias existe um *mandato memorial*. Vindo do universo jurídico, o termo mandato é usado para definir uma espécie de contrato por meio do qual uma pessoa recebe o direito de fazer alguma coisa em nome de outra. Funcionando, portanto, como um poder simbólico, o mandato memorial daria ao memorialista um direito de poder falar em nome de outros, seja por suas ações no passado, seja por aquilo que presenciou ao longo de sua vida. Ou seja, com o mandato o autor tem a autoridade de narrar o passado compartilhado com os membros de sua geração. “Um mandato repousa num processo de delegação ou de procuração pelo qual um indivíduo recebe o poder de fazer alguma coisa em nome de seu mandante”.²¹ No caso das memórias e do funcionamento do mandato memorial, o autor é igualmente mandatário e mandante. De um lado, é mandatário pelo poder recebido por conta de suas funções exercidas, daquilo que testemunhou ao longo de sua vida e de suas ações passadas; de outro, é “mandante, junto à comunidade (presente e por vir) à qual se dirige e à qual confia a memória de sua existência”.²² Jeanelle explica melhor em que consiste seu conceito:

[...] um gesto que consiste em *agir em nome de...*: um indivíduo declara, publicamente impulsos que conduziram e chama seus destinatários a serem depositários dos princípios aos quais, ao longo de sua existência, ele soube se mostrar fiel.²³

²¹ JEANELLE, 2013, p. 69.

²² JEANELLE, 2013, p.70.

²³ JEANELLE, 2013, 70.

Fizemos esse pequeno mapeamento sobre a especificidade e o funcionamento das memórias nas chamadas escritas de si para que na próxima seção possamos aplicá-lo sobre o livro de Plínio Marcos, justificando seu tratamento enquanto um empreendimento memorialístico com destaque para a noção de “mandato memorial”.

Plínio memorialista

Como já destacamos no início deste trabalho, ao longo do texto de *Pornografando e subvertendo* (1996), Plínio Marcos (re)afirma uma posição. A atitude de nosso dramaturgo frente à realidade que o cercava é invariavelmente destacada:

Continuei na luta. Brava. De manhã vendia álbuns de figurinhas na feira, de tarde trabalhava na técnica da Tupi e à noite fazia uns bicos na administração. [...] Eu estava na batalha contra algo muito mais forte. Não parava pra chorar, continuava escrevendo. E ia crescendo em mim a certeza de que não dependia da vontade de censores idiotas eu ser autor de teatro.²⁴

Plínio Marcos lança mão do que seria seu ponto de vista privilegiado, recorrendo a um crédito simbólico que possui. Há um recolhimento de uma autoridade e a transmissão de uma voz que se faz singular acerca de determinados acontecimentos e todo um contexto de uma época — o que, de certa maneira, justifica o ato de autonarração por parte do memorialista:

[...] Nesses dias a censura mudou da polícia estadual para a federal. Alguma coisa mudou. Não que houvesse diferença de censura para censura. Tudo mesma merda. [...] Mandaram o Coelho Neto. Foi da comissão julgadora de Santos, onde *Barrela* se consagrou. [...] Mas não vou falar dela aqui. Nem de *Navalha na carne*. Essas peças foram muito discutidas. *A Navalha teve apoio*

²⁴ MARCOS, 1996, p. 99-100, grifo nosso.

*da Cacilda Becker em São Paulo. E da Tônia Carrero no rio. Então deixa andar. Um dia talvez eu escreva um livro só sobre censura.*²⁵

Temos uma narrativa que visa menos o conhecimento de si em prol de uma exposição de acontecimentos atravessados por uma geração. O que não impossibilita identificarmos um processo de construção de um mito pessoal por parte do autor. Lejeune (1986) afirma que o presente da escrita é o centro, o ponto de partida: a reconstrução histórica seria um meio de se definir hoje. Plínio escreve seu texto em meados da década de 1990 — é a partir desse período que ele joga luz sobre sua trajetória. Não é uma questão de meramente encontrar consequências diretas nos acontecimentos evocados, mas de recompor esses acontecimentos a partir do presente da escrita. Temos uma espécie de declaração dos motivos e dos princípios que conduziram sua existência e toda fidelidade dedicada a esses aspectos.

Partindo do presente, Plínio reconstrói seu trajeto reafirmando constantemente o caráter de marginalização que compõe o caminho percorrido. Nas suas palavras: “Glória aos porta-estandartes. Os visionários que penam. Mas como precisamos deles! Entregam suas almas na tarefa de anunciar para os que vêm atrás que vida vale a pena ser vivida”.²⁶ Temos uma estratégia de escrita bem eficaz: autor se insere entre esses ao passo que os reverencia, de modo a não transparecer uma exposição narcísica. Outro fator é o impulsionamento da narrativa por movimento prospectivo direcionado a uma atualização de possibilidades. Trata-se não só do que se foi ou do que se é, mas também daquilo que se poderá vir a ser.

Por mais que exista uma dubiedade entre as figuras do artista marginalizado e do dramaturgo reconhecido, o esforço empreendido em apresentar-se como um “maldito” não-estabelecido fica evidente: é uma marcação de território — são dois lados; uma luta. Desse modo, a busca pelo choque e subversão via texto vai encontrar ressonância no estilo como o autor se comportava e se apresentava em

²⁵ MARCOS, 1996, p. 102, grifo nosso.

²⁶ MARCOS, 1996, p. 120.

suas aparições públicas, numa aproximação entre discurso e imagem como uma maneira de refletir o estado de inadequação e diferença.

O mito “pessoal” encenado por Plínio Marcos são as chagas e as conquistas de uma dessas partes. O que parece movimentar e motivar seu empreendimento memorialístico é a defesa — no sentido de exaltação — de um modo de vida e de uma configuração de mundo. Aqui nos aproximamos de uma característica que Gisèle Masthieu-Castellani (1996) aponta como recorrente em alguns modelos das escritas de si. Em sua concepção, no interior desse tipo de produção, há uma encenação de um tribunal imaginário perante o qual se apresenta um réu, acompanhado por suas testemunhas e seus advogados. Ali são traçadas uma autocrítica, uma contra crítica e uma defesa contra os juízos adversos.

O que ocorre em *Pornografando e subvertendo* (1996) é assunção de uma responsabilidade por uma posição tomada ao longo dos anos de maneira a “considerar seu passado atravessado por linha de força que o autoriza a confiar sua vida aos membros de sua comunidade”²⁷. No entanto, é preciso reiterar que essa “linha de força” e esse passado não se tratam de uma vida rígida, destinada à complacência.

Estamos diante de um uso bem específico das escritas de si: um uso político. Gramsci assim aponta sobre a reconstituição da vida pela escrita como percepção privilegiada de uma época e da possibilidade de se concebê-la politicamente:

Sabe-se que a própria vida é semelhante a mil outras, mas que por “acaso” ela não tomou esta direção ou outra direção que as outras não podiam tomar e de fato não tomaram. Narrando, cria-se esta possibilidade, sugere-se o processo, indica-se a direção. Assim a autobiografia substitui o “ensaio político” ou “filosófico”: descreve-se em ato aquilo que de outro modo se deduz logicamente.²⁸

²⁷ JEANELLE, 2013, p. 70.

²⁸ GRAMSCI, 2001, p. 126.

Nosso autor demonstra uma clara consciência de seu papel, assumindo e defendendo uma posição. Através de sua rememoração ele reconstrói todo um pensamento e uma atuação de rejeição às direções e significações únicas que compõem o chamado senso comum: “os homens-prego”. Nesse sentido, lembramos o que nos diz Edward Said:

No uso cotidiano de idiomas e culturas com os quais estou familiarizado, o escritor é uma pessoa que produz literatura — isto é, um poeta, um romancista ou dramaturgo. Acredito que, de certo modo geral, é verdadeiro que em todas as culturas escritores tinham um lugar separado, talvez até mesmo mais honroso, do que os intelectuais; a aura de criatividade e uma quase sublime capacidade pela originalidade (muitas vezes profética em escopo e qualidade) é prerrogativa dos escritores, de forma que não se aplica, em absoluto, aos intelectuais, os quais com relação à literatura pertencem à classe levemente desprezível dos críticos. Entretanto, no início do século XXI, o escritor segue assumindo cada vez mais atributos oposicionistas em atividades como a de dizer a verdade diante do poder, ser testemunha de perseguição e sofrimento, além daqueles de dar voz à oposição em disputas contra a autoridade. Sinais da mescla de um ao outro.²⁹

Tal questão cabe perfeitamente a Plínio Marcos; principalmente, no que se refere ao fator de ser “testemunha de perseguição e sofrimento” e “dar voz à oposição em disputas contra a autoridade”. O autor escreve: “estou contando casos de gente que, por causa de minhas peças, foram impedidos de trabalhar, de exercerem sua profissão”.³⁰

O texto que acompanhamos, como já foi apontado, não se dedica a apresentar reminiscências de uma vida íntima; sua organização se dá em torno de uma demonstração: a existência de uma forma possível de se conceber a arte e a vida fora de padrões pré-estabelecidos. “Os andarilhos sempre incomodam. Arrebatam as estruturas. Não são como homens-prego, com seus empregos ameaçados”.³¹ É sobre estruturas que Plínio fala em suas memórias. Especialmente, furar e fraturar estruturas. Seja a partir de dentro; seja a partir de

²⁹ SAID, 2003, p. 29.

³⁰ MARCOS, 1996, p. 107.

³¹ MARCOS, 1996, p. 95.

fora. Vemos uma celebração de uma forma de delírio apontado por Deleuze (1997); um delírio que busca agitar-se, mirando um devir revolucionário disposto a “resistir a tudo o que esmaga e aprisiona”³², sem que se deixe capturar por um delírio de dominação cujo objetivo é contaminar esse delírio bastardo e arredo, arrastando-o em direção ao fascismo larvado e àquilo que tanto se quer combater, colocando-o em posição de luta contra si mesmo³³. Há um chamado, não exatamente um chamado que objetiva dominar o mundo — muito pelo contrário: trata-se um chamado por um povo menor, eternamente menor, um povo que falta. “Escrever por esse povo que falta... (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”).³⁴

Por isso, a insistência no combate daquilo que seria a vida ordinária dos “homens-prego”. Ocorre a afirmação e a busca pelas linhas extraordinárias de existência. Temos o que Suely Rolnik (2013) chama de “vontade de singularização”: uma procura constante por linhas de fuga do contínuo massacre da diferença, que atinge uma massa de corpos e atitudes, visando à construção de um plano uniforme e achatado pilotado por uma força de homogeneização.

O que dá a tônica de seu texto é o discurso de constante enfrentamento. O enfrentamento do arbítrio e das injustiças, o enfrentamento de tudo aquilo procura o engessamento e visa à paralisia. Sempre em meio aos seus e aos outros. Daí deriva o modo de organização de sua rememoração: a opção por deslocar o centro da narrativa de um mundo particular, o mundo privado, para o mundo social, a esfera pública — a grande arena de seus embates. Desse modo, o empreendimento memorialístico de Plínio Marcos pode ser perfeitamente

³² DELEUZE, 1997, p.15.

³³ Vale ressaltar o tratamento dado por Deleuze à questão. O pensador francês destaca a existência de dois polos do chamado “delírio”. Citamos: “o delírio é uma, a doença por excelência a cada vez que erige uma pretensa raça pura e dominante. Mas ele é a medida de saúde que não para de agitar-se sob as dominações [...]. Também aí um estado doentio ameaça sempre irromper o processo ou o devir, e se reencontra a mesma ambiguidade que se nota no caso da saúde e do atletismo, o risco constante de que um delírio de dominação se misture a um delírio bastardo” (DELEUZE, 1997, p. 15).

³⁴ DELEUZE, 1997, p. 15.

mobilizado como um documento não só de consciência cultural, mas fundamentalmente política.

Um dentro afora

A memória que Plínio apresenta não tem o pressuposto de um registro oficial de si, muito embora sirva à construção das máscaras de seu personagem-autor. Seu texto é habitado por imagens de figuras que engendram um projeto de devir: uma antimemória (DELEUZE, 2012) que não se confunde com o esquecimento, mas que se situa no entretempo em que as linhas móveis do passado encontram sua extensão no presente. Expulsar o caráter fantasmático da lembrança e fazer rodar uma certa atualidade política nos enquadros do texto memorial. Em outras palavras, aquilo que Henri Bergson chamou de “meu corpo” (BERGSON, 1999), isto é, a imagem que prevalece diante de todas as outras e que conhecemos de dentro e de fora através das afecções; em Plínio encontra seu outro na consistência intensiva produzida pelas imagens dos diálogos, irreplicáveis no mundo do puro discurso. Desvencilha-se então do tempo da escrita subjetivada, isto é, onde o processo de singularização se aliena (GUATTARI; ROLNIK, 1996) em prol das encruzilhadas do discurso; elabora-se uma enunciação coletiva (DELEUZE; GUATTARI, 1977) como toda literatura, mas que aqui se assume enquanto tal, necessariamente, a partir dos personagens que compõem este registro de memórias.

Em seu livro *Histórias das quebradas do mundaréu*, Plínio já experimentava a posição de repórter do mundo, como o próprio anuncia: “Eu sou o repórter dessa gente simples. Conto seus amores, suas desilusões, suas pequenas glórias e suas lutas cruentas para escapar da miséria. (...) Se algum talento tenho, é o de ver e ouvir minha gente”.³⁵ O que há de se encontrar entre *Figurinha Difícil* e a obra supracitada é a aparição de um determinado estilo em que se reconhece a centralidade da fala como encarnação do outro. O autor fala com e através de

³⁵ MARCOS, 2004, p.12-13.

seus personagens: a partir deles também um cenário se exhibe, uma paisagem é ocupada, bem como se manifesta uma articulação conjunta entre todas essas forças, isto é, se manifesta um agenciamento de enunciação (DELEUZE; PARNET, 1998).

Se as vanguardas anteriores buscavam uma renovação da linguagem através de novos recursos de estilo, em Plínio haverá uma economia discursiva próxima do que encontramos em autores da primeira metade do século XX, como Carolina Maria de Jesus e Antônio Fraga. Essa opção por um texto vívido, sem operar pelo objetivo mediador de biografar propriamente aquele que narra, desloca o personagem Plínio entre, de um lado, o autor-escriva, e do outro, o ator-gesto. Há, portanto, a intenção de fazer descer o encenador do palco, torná-lo encenador de vida:

Reteatralizar o teatro. Tal é o novo grito monstruoso. Mas o teatro precisa ser relançado na vida. Isto não quer dizer que se deva fazer vida no teatro. Como se pudéssemos simplesmente imitar a vida. O que se faz necessário é reencontrar *a vida do teatro*, em toda a sua liberdade.³⁶

Reencontrar a “vida do teatro” significa superar a exigência de uma representação dramática que tem como porta de saída o texto do dramaturgo. O próprio Artaud se lançou em favor de um teatro voltado à agência de seus atores e ao retorno do caráter ritualístico da ação em cena. Em *Jet de Sang* de 1925, marco do seu “Teatro da Crueldade”, não há senão uma criação de formas que tem como referência os aspectos menos representáveis, ou reificados (LUKÁCS, 2003) da vida, isto é, não mais um teatro realista desdobrando a verdade de seu autor, mas a própria criação como foco; um texto que com os que o revisitam e o revitalizam está sempre aprendendo a andar. A ideia, como a que encontramos em Plínio Marcos, é fazer com que essas imagens de representação adquiram movimento: não produzir uma vida encenável, mas trazer a cena que em vida já está presente.

³⁶ ARTAUD, 2014, p. 26, grifo do autor.

O sentido mesmo desse trânsito de imagens é fazer reencontrar cúmplices através da escritura, não mais destinatário (DELEUZE, 1977):

Porém (e sempre tem um porém), eu nunca tinha visto um gesto tão teatral como esse do Palmerim Silva. Pagar a barba com entradas para o espetáculo, podem crer, me marcou para sempre. Tentei várias vezes ao longo da minha carreira fazer o mesmo. Mas, qual o quê! Nem com o Bernardo, barbeiro do meu bairro em Santos, nem com o Lau, barbeiro da TV Tupi, consegui a façanha. Merda! Eles não gostavam de teatro. Fiquei frustrado.³⁷

A interdição dos palcos a qual esteve sujeito Plínio Marcos refletiu em seu modo de invenção e distribuição da obra. Encontrar seus cúmplices, se fazer ouvido através das ruas e com elas, sem que com isso a palavra seja reduzida ao jogo funcional da linguagem; isto é, ao emparelhamento da linguagem com o mundo do valor em que a comunicação se inicia como moeda de troca (BERARDI, 2020); forma tal originada da substituição de um “valor de uso” por um “valor de troca” (LUKÁCS, 2003) atestado pelo marxismo ortodoxo da primeira metade do século vinte.

Pode-se dizer que há uma postura combativa contra os traços dominantes da cultura: um “Fora” se insinua na obra de Plínio a todo o momento, se redobra com os corpos e projeta um sentido, isto é, uma produção pelo *intermezzo* (DELEUZE; GUATTARI, 2011) através dessas misturas. Emprestamos ao “Fora” a atribuição dada por Peter Pál Pelbart: “O Fora como espaçamento vertiginoso é a diferença resultante do enfrentamento de forças”.³⁸ Isso significa que há afirmação da vida não enquanto projeto, voltamos a dizer, encenável, mas tendo a própria vida como meio (como *intermezzo*), fazendo com que o texto se aproxime das ruas que habitam seus personagens. Há um *Eu* que diz, que interioriza, mas que se encaminha no *Outro*:

[...] a primeira síntese do ego é essencialmente alter ego, ela é alienada. O sujeito humano desejante se constitui em torno de um

³⁷ MARCOS, 1996, p. 41.

³⁸ PELBART, 2009, p. 108.

centro que é o outro na medida em que ele lhe dá sua unidade, e o primeiro acesso que ele tem do objeto, é o objeto enquanto objeto do desejo do outro.³⁹

A vida se coloca indisponível para seus personagens, mas junto das grandes máquinas segmentárias que articulam a falta no centro do desejo (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Plínio carece de cúmplices como carecem aqueles que falam em sua obra, daí a busca contínua por interlocutores além dos limites da “cultura”, isto é, aqueles que são também produzidos por uma cisão (KURZ, 2010): pelo duplo que, de um lado coloca o factual positivo, do outro, sua falsa oposição. Se não há como livrar-se da condição censurada em que se encontra enquanto autor, Plínio delinea um plano de fuga com seus personagens, um projeto de afecção em registro:

A afecção é portanto o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores; é aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem. (...) A verdade é que a afecção não é a matéria-prima de que é feita a percepção; é antes a impureza que aí se mistura.⁴⁰

A imagem “marginal” que circula na obra de Plínio acaba por colocar em xeque a cultura enquanto atividade semiótica apartada da vida. Neste sentido, compreende-se que o “[...] conceito de cultura é profundamente reacionário”⁴¹ por dirigir os processos de devir consonantes na arte em regimes de oposição: “isto é arte”; marcando a exclusão do que está fora da rede de uma cultura-valor. A “autonomia” do Plínio de *Figurinha Difícil* consiste em ser embrenhado num universo que não está interiorizado nas instituições culturais dominantes (a ditadura militar, os censores, seus apologistas) nem mesmo com seu mais evidente antagonista (a esquerda engajada, os revolucionários, a militância), mas que denuncia os métodos de exclusão dos que, em parte ou em outra, estão em

³⁹ LACAN, 1988, p. 50

⁴⁰ BERGSON, 1999, p. 60

⁴¹ GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.15.

garantia. Daí sua obra ser negada sob a primeira forma de entrada no mundo do valor: ela é recusada antes como mercadoria.

Encontramos então uma tentativa de povoar as massas, a saber: restabelecer a partir de si, no sentido não de um sujeito atomizado, mas de um verdadeiro devir em seu processo de singularização; um vínculo perdido com um mundo tal que seria por tantas vezes expresso por “submundo”. Este *Eu*, que se coloca em autorreferência a partir de Plínio Marcos, veste os farrapos do mundo e testemunha em favor de seus mestres fingidores, para citar o título de um dos textos que compõem *Figurinha Difícil*: “O sujeito que fala é uma máscara ou uma assinatura”⁴².

Conclusão

Temos que a obra em questão amplifica outras vozes em jogo que aparecem sob o mandato memorial. É através da escrita de si que o tom de coletividade se organiza: vinga o mosaico que encarna o homem, seu outro e sua época contra uma cultura que anula tanto sua expressão quanto a difusão de seus meios. Plínio resgata forças das zonas de vizinhança para permitir que seu projeto supere os termos de singularização individual, logo, superando também o passado enquanto movimento de consciência, fantasmático e ideal:

[...] elas [as memórias] só se conservam para tornarem-se úteis: a todo instante completam a experiência presente enriquecendo-a com a experiência adquirida; e, como esta não cessa de crescer, acabará por recobrir e submergir a outra.⁴³

A persistência de seu trabalho memorial consiste no encontro de uma política de vida com o contorno afetivo dado às lembranças em vias de elaboração. Descarrilhando a lembrança pura de seu lugar de origem, isto é, do berço autorreferencial que funda a postura reflexiva entre o relato e seu relator,

⁴² SARLO, 2005, p.33.

⁴³ BERGSON, 1999, p. 69.

Plínio opta por rodar as imagens de memória num plano-sequência de acontecimentos narrados: a obra se descola do autor ainda que exiba sua máscara, que não mais solitária se juntará às demais fisionomias da obra.

A intenção memorial se propõe aqui, então, a reafirmar uma postura combativa diante dos regimes dominantes da cultura, evocando um agenciamento coletivo através da máscara de seu interlocutor. Podemos dizer que essa postura combativa reabilita o informe da escrita (DELEUZE, 1997), isto é, a concepção de que uma literatura em estado de devir é inacabável, e, no caso memorial, sempre em consonância com o que há de mais presente. O discurso de Plínio Marcos não é o discurso de uma ausência temporal, mas a reafirmação do contemporâneo no passado e vice-versa, como Artaud se referiu a Van Gogh:

Pois Van Gogh tinha chegado a esse estágio do iluminismo onde o pensamento em desordem refluí diante das descargas invasoras e onde pensar já não é consumir-se, e já não é, e onde nada mais resta senão juntar corpos, quero dizer, amontoar corpos. Não é o mundo do astral, é aquele da criação direta que é assim retornado, mais além da consciência e do cérebro.⁴⁴

A postura que assume Plínio Marcos é aquela que não cede panos quentes ao “homem-prego”, mas atenta para a permanente crise em tempos de afirmação das lógicas de submissão do corpo. É a memória do autor que passa a desconfiar da história, trazendo à tona o mudo de uma narrativa experimentada. Em suma, a fratura do memorialista encontra a fratura do mundo e comunica ao seu outro que nem tudo está pelas linhas do dito; uma saída vai sendo desfiada pelas mãos de seus personagens.

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Trad. J.Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2014.

⁴⁴ ARTAUD, 2014, p. 269.

BERARDI, Franco. **Capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem**. Trad. Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do espírito com o corpo. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELEUZE, Gilles. "A literatura e a vida" In: **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1977.

DELEUZE, Gilles. **O anti-Édipo**: Capitalismo e esquizofrenia. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia 2. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. São Paulo: Editora 34. 2011. Vol. 2.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs**: Capitalismo e esquizofrenia 2. Trad. Suely Rolnik. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012. Vol. 4.

DELEUZE; Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**: Vol. 4: temas de cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1996.

JEANELLE, Jean-Louis. "Posturas de si e nomes de gênero". In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim et al (Org.). **Disciplina, cânone, continuidade e rupturas**. Juiz de Fora: UFJF, 2013.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7letras, 2007.

KURZ, Robert. Razão **Sangrenta**: ensaios sobre a crítica emancipatória da modernidade capitalista e de seus valores ocidentais. São Paulo, Hedra, 2010.

LACAN, Jacques. **O Seminário**: Livro 3, As Psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 1988.

LEJEUNE, Phillipe. **Moi aussi**. Paris: Seuil, 1986.

LEJEUNE, Phillipe. "Definir autobiografia". In: MOURÃO, Paula (Org.) **Autobiografia Auto-representação**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LUKÁCS, György. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003

MATHIUE-CASTELLANI, Gisèle. **La scènèjudiciare de l'autobiographie**. Paris: PUF, 1996.

MARCOS, Plínio. **Figurinha difícil**: pornografando e subvertendo. São Paulo: Editora SENAC, 1996.

MARCOS, Plínio. **Histórias das quebradas do mundaréu**. São Paulo: Mirian Paglia Editora de Cultura LTDA, 2004.

PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura**: loucura e desrazão. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SAID, Edward W. "O papel público de escritores e intelectuais". In: SADER, Emir (org). Edward W. Said. **Cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2003.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROLNIK, Suely. **Confiança**. Polichinelo, Belém, n.14, ago. 2013.

Gabriel Moreira Faulhaber é doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2020). Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa e suas literaturas - pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2011) e Mestrado em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (2014). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Teoria da Literatura, Crítica Literária e Estudos Culturais, atuando principalmente nos seguintes temas: escritas de si, relação entre literatura e filosofia, modernismo antropofágico e poesia brasileira dos anos setenta.

Luigi de Carvalho Caruso é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bacharel em Ciências Humanas e pós-graduado pelo programa da Faculdade de Filosofia pela mesma instituição. Publicou mais recentemente trabalhos pela Darandina Revisteletrônica (2019), pela Revista Ipotesi (2022) e pelo Portal Mallarmargens (2020 e 2021).

Recebido em novembro de 2022.

Aprovado em dezembro de 2022.