

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

**ALINE CALIXTO DE OLIVEIRA**

**DO PAPEL DOS HOMENS AOS *HOMENS DE PAPEL*: TEATRO E  
SOCIEDADE EM PLÍNIO MARCOS**

Campo Grande - MS  
Março – 2012

**ALINE CALIXTO DE OLIVEIRA**

**DO PAPEL DOS HOMENS AOS *HOMENS DE PAPEL*: TEATRO E  
SOCIEDADE EM PLÍNIO MARCOS**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS - CCHS  
CAMPO GRANDE  
2011**

**ALINE CALIXTO DE OLIVEIRA**

**DO PAPEL DOS HOMENS AOS *HOMENS DE PAPEL*: TEATRO E  
SOCIEDADE EM PLÍNIO MARCOS**

COMISSÃO JULGADORA

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

Profª Drª Vânia Maria Lescano Guerra  
(UFMS/CPTL).....

Prof. Dr. Daniel Abrão  
(UEMS/Campo  
Grande).....

**SUPLENTE:**

Profª Drª Gicelma da Fonseca Chacarasqui Torqui  
(UFGD).....

Prof.Dr. Edgar César Nolasco  
(UFMS/CCHS).....

*Aos meus amados pais Zuleide e Claudio (in memoriam) que desde a minha infância, empenharam-se para que eu tivesse como um dos principais legados, os estudos.*

*À minha querida irmã Ariane que me acompanha em todos os momentos da minha vida.*

*À minha Tia, professora e amiga Ernângela que sempre me incentivou a percorrer as trilhas do conhecimento.*

*À genialidade de Plínio Marcos.*

## AGRADECIMENTOS

Sinceros e maiores agradecimentos ao meu orientador Wagner, pela sua confiança e orientação que me fez crescer intelectualmente. Pelas suas brilhantes aulas em que se pode reconhecer o amor pelo teatro.

Ao professor Edgar Nolasco que, imensuravelmente, muito contribuiu com a nossa pesquisa.

À professora Vania pela leitura minuciosa e atenta à nossa dissertação.

Aos meus colegas e amigos do mestrado por compartilhar momentos importantes nessa etapa.

*Quem se defende*

*Quem se defende porque lhes tiram o ar  
Ao lhe apertar a garganta, para este há um parágrafo  
Que diz: ele agiu em legítima defesa. Mas  
O mesmo parágrafo silencia  
Quando vocês se defendem porque lhes tiram o pão.  
E no entanto morre quem não come, e quem não come o suficiente  
Morre lentamente. Durante os anos todos em que morre  
Não lhe é permitido se defender*

*Bertold Brecht*

OLIVEIRA, Aline Calixto de. *Do papel dos homens aos Homens de papel: Teatro e sociedade em Plínio Marcos*. Campo Grande: Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCHS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2011, p. 121. Dissertação de Mestrado em Estudos de Linguagens - Teoria Literária e Estudos Comparados.

Ancorando-se nas contribuições de Boal (1983), Palottini (1989), Ryngaert (1996, 1998), Pavis (1999), Roubine (2003), Ubersfeld (2005) e Pascolati (2009) sobre o modo de como se configura o discurso teatral, esta pesquisa tem por objetivo a análise das representações sociais e relações de poder que se estabelecem na peça *Homens de papel* (1967), do dramaturgo contemporâneo Plínio Marcos. A obra aborda o drama dos catadores de papel em uma cidade grande, provocado pelo desemprego e pela exploração do homem no sistema capitalista. Dessa forma, o trabalho terá como aporte teórico as observações de Moreiras (2001), Cevasco (2003), Silva (2003) e Souza (2002) sobre como se articulam os mecanismos analíticos dos Estudos Culturais, ampliado pelas contribuições de Spivak (1988), Beverley (2004), Achugar (2006), Mignolo (2003) e Santiago (2004) no que concernem os estudos que contemplam a subalternidade. Nesse processo metodológico, procurar-se-á estabelecer homologias entre as estruturas artísticas e a estrutura social brasileira, ressaltando ligações entre os artifícios discursivos e a ideologia subjacente no texto-objeto da análise. O estudo será predominantemente intrínseco, centrado na exploração do texto dramático como forma e estrutura; como história e discurso, sem abandonar a temática da identidade e seus vínculos sociológicos, bem como o caráter de signos ideológicos que assumem as personagens na peça.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro contemporâneo; Plínio Marcos; Estudos Culturais.

Based on the studies of Boal (1983), Palottini (1989), Ryngaert (1996, 1998), Pavis (1999), Roubine (2003), Ubersfeld (2005) e Pascolati (2009) about the way of structuring of theatrical text This research aims to analyze the social representations and power relations that are established in the dramatic text *Homens de Papel* (1967) by the contemporary writer Plínio Marcos. The work addresses the plight of the collectors of paper in a big city, caused by unemployment and exploitation of man in the capitalist system. Thus, the work will be theoretical observations of Moreiras (2001), Cevasco (2003), Silva (2003) and Souza (2002) on how to articulate the analytical mechanisms of Cultural Studies, augmented by contributions from Spivak (1988), Beverley (2004), Achugar (2006), Mignolo (2003) e Santiago (2004) concern in studies that include subordination. In this methodological process, will seek to establish homologies between the artistic structures and Brazilian social structure, stressing the links between devices and discursive ideology behind the text-object analysis. The study will be predominantly intrinsic, focused on exploration of the dramatic text as form and structure, such as history and speech, without abandoning the theme of identity and its links sociological and ideological character of signs that take the characters in the play.

KEYWORDS: contemporary Brazilian theater; Plínio Marcos; Cultural Studies.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
<b>CAPÍTULO I: DA CIDADE AO PROSCÊNIO: NA COXIA DOS HOMENS DE PAPEL.....</b>	<b>13</b>
1.1 Da coxia improvisada vês os Homens de papel.....	13
1.2 Sob a luz vermelha da repressão: o intelectual anfíbio.....	14
1.3 Homens de Papel ao papel do homem em tempos sombrios.....	27
1.4 À face lúgubre do poder: ação e reação na epiderme dos Homens de papel.....	37
<b>CAPÍTULO II: NO DESCOMPASSO DA CENA DOS HOMENS DE PAPEL...44</b>	
2.1 Por sermos nós mesmos, e não o que querem que sejamos.....	50
2.2 Ao olho do poder.....	63
2.3 Do papel em branco à pena: rasgando a cortina do silenciamento.....	74
<b>CAPÍTULO III: TEATRALIDADE EM HOMENS DE PAPEL: DISCURSO, TEMPO E ESPAÇO.....</b>	<b>86</b>
3.1 Teatro e sociedade na poética pliniana.....	86
3.2 Este ser de papel que chamamos de personagem.....	100
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>117</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>119</b>

## INTRODUÇÃO

Eu tenho de reconhecer que os donos do poder não vão gostar de me emprestar o espaço, para eu falar contra eles. E é claro que eu vou falar contra o sistema. Um artista como eu, eu acho que tem que ser subversivo. Não há outra possibilidade para mim. Ninguém tem o direito de pedir para um artista, ou para um cientista, que não seja subversivo. É a mesma coisa que pedir para a humanidade ficar estagnada.

(Plínio Marcos, 1981, *Folha de S. Paulo*)

Trazendo as agruras da sociedade brasileira à cena, Plínio Marcos dramaturgo contemporâneo, destaca-se no compêndio teatral pela sua voz contestadora, ativa e incômoda aos ouvidos da censura. Era intensamente cerceado, por considerar como “gente” aqueles que poderiam ser vistos como marginais à lupa dos poderes, uma vez que seus escritos eram julgados como “subversivos” perante o regime opressor dos militares.

Sobressai-se que suas obras já foram traduzidas e encenadas em diversas línguas, o que torna recorrente a força de sua expressividade linguística, que retratava sem lentes embelezadoras um Brasil permeado de desigualdades sociais. Para Plínio Marcos, o que importava era retratar a vida nos submundos, abordando, com propriedade, as populações subalternas, cujos temas incomodavam a censura da época. Denúncias sociais que ele mesmo as colocava como “reportagens”. Lançando ao tablado “[...] a fatia de vida cortada ainda quente do cenário original” como pontuou Magaldi (1998, p. 207). Prostitutas, cafetões, policiais corruptos, bêbados, lésbicas, assassinos, drogados, gigolôs, suicidas e moradores de rua são iluminados pelos holofotes plinianos daqueles que não têm voz nem vez.

Por que Plínio Marcos? Pelas labaredas que esbravejam seus personagens, cujas falas e ações resultam num verdadeiro desenlace da violência e agressão. Caminhando à margem do insuportável, têm-se, em cena, relações humanas que são geradas pelo trato bruto de um país sob o teto escuro da ditadura militar.

Nossa análise centra-se nas representações sociais e relações de poder que se estabelecem na peça *Homens de papel* (1967), do dramaturgo contemporâneo Plínio Marcos. Dessa forma, levar-se-á em consideração o contexto histórico que envolve o texto-objeto das discussões aqui propostas. A obra narra o drama dos catadores de papel, moradores de rua em uma cidade grande, provocado pelo desemprego e pela exploração do homem em uma escala de poderes.

Com efeito, a rubrica dos estudos culturais e por extensão a dos estudos subalternos tornam-se relevantes à nossa leitura. Moreiras (2001) nos lembra que “os estudos culturais parecem ser um novo instrumento para a contra-articulação hegemônica.” Assim, podemos ler a cultura e a sociedade por meio desse arcabouço teórico, que nos permite inscrever as idiosincrasias brasileiras reveladas pela dramaturgia de Plínio Marcos, que traz das margens para a cena, uma nova classe de indivíduos desconhecidos pelo cânone literário.

Nosso primeiro capítulo intitulado “Da cidade ao proscênio: na coxia dos *Homens de papel*” tem por objetivo discutir o projeto intelectual do dramaturgo, assinalando a figura de um questionador do *status quo* da sociedade. Do intelectual que por si só tem seu caminho traçado pela subalternidade, e que também, pelo viés memorialístico, trouxe as feridas dos *Homens de papel* para as reflexões aqui interpeladas. Para tanto, teremos como suporte teórico as contribuições de Edward Said (2005), Silviano Santiago (2004), Izabel Margato (2004), Achugar (2006), entre outros.

O segundo “No descompasso da cena dos *Homens de papel*” traz à cena das discussões a articulação contra hegemônica dos personagens que circunscrevem o texto-objeto da análise. Assim, pautaremos nos estudos culturais e subalternos para refletirmos sobre as representações sociais, bem como a situação marginal e subalterna que nos é apresentada pelo enredo, apropriamos de um termo utilizado por Achugar (2006), sem *maquiagens discursivas*. Dessa forma, teremos como aporte teórico Walter Mignolo (2005), John Beverly (2004), Homi k. Bhabha (1998) e Alberto Moreiras (2001).

No terceiro capítulo, “Teatralidade em *Homens de papel*: discurso, tempo e espaço” faremos a leitura do texto-objeto da nossa análise considerando os aspectos estruturais de sua poética. As investigações desse capítulo estarão

apoiadas nos pressupostos de Pavis (1999), Ryngaert (1996), Rosenfeld (1996), Pallottini (1989) que dão formas aos estudos do discurso teatral e construção de personagem.

Se o subalterno pode falar? Valendo-nos aqui de Spivak (1988), Plínio Marcos faz-nos no mínimo existir. Lançando os holofotes aos personagens que não fazem parte de um grupo seleta e nem ao cânone literário, mas que pela ótica do dramaturgo é escavado um lugar de pertença.

Também faz ressoar o balbucio, que nos alerta Achugar (2006), o raro balbucio dos excluídos, desvalidos e marginalizados que aqui, são trazidos, sem pretensão, ao interior dos muros acadêmicos e asseveram nossa ânsia em escutar a voz dos que não a tinham.

## CAPÍTULO I: DA CIDADE AO PROSCÊNIO: NA COXIA DOS *HOMENS DE PAPEL*

BERRÃO – Ô, tu aí!  
 FRIDO – Eu senhor?  
 BERRÃO – Tu quer ser catador de papel?  
 FRIDO – É só o que sei fazer.  
 BERRÃO – Tá danado. Que tu fazia antes?  
 FRIDO – A gente era de tratar a terra  
 BERRÃO – Trabalhava na roça?  
 FRIDO – Capinava. Limpava as terras.  
 BERRÃO – Saiu de lá por que?  
 FRIDO – Ganhava pouco. Não dava pra nada. E a gente queria vir pra cidade grande cuidar de arranjar um doutor pra menina. Nós foi sair no Rio. Lá a gente catou papel.  
 NHANHA – A gente escutou o povo dizer que aqui dá mais.  
 NHANHA – Nós viemos. Chegamos hoje.  
 BERRÃO – (*irônico*) Aqui é só trabalhar que ficam rico.  
 (PLÍNIO MARCOS, *Homens de papel*)

### 1.1. Da coxia improvisada vêm os *Homens de papel*

Primeiro, segundo, terceiro sinal. Ao abrir o pano no espetáculo dos *Homens de papel*, posiciono-me na coxia. Esse lugar situado fora de cena em que os personagens avançam em direção ao proscênio, que segundo Vasconcellos (2010) é a:

[...] parte da caixa cênica localizada nas laterais e nos fundos do palco, destinada ao trânsito dos atores nas entradas e saídas de cena, como do contraregra e dos maquinistas nas operações de mudança de cenário. Termo também conhecido como “bastidores” na expressão “atrás dos bastidores. (VASCONCELLOS, 2010, p. 79.)

Ali, naquele lugar que pode ser criado, reinventado ou imaginado, percebem-se os resquícios dos personagens, catadores de papel, moradores de rua, que vivem explorados por um líder, figurativizado pelo personagem Berrão. Os *Homens de papel* vivem marginalizados em uma sociedade capitalista e são dominados por aquele que detém as armas do poder.

Inscreve-se então o desejo de abrir o arquivo daquela época, a fim de desarquivar aquele período e estabelecendo, assim, as possíveis relações entre a peça-objeto de nossa pesquisa e o contexto histórico da época que a envolve. Tendo como ponto de partida para as reflexões que rodeia o arquivo e seu conteúdo arquivável, a assertiva de Derrida em *Mal de arquivo*,

consideramos que “o arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política” (2001, p. 29). A partir dessa premissa, será permitido levar em conta vários fatores que corroboram para a análise aqui proposta; os censores do governo envolto aos rígidos pilares da ditadura militar, a linguagem da peça em questão que se envereda pelos rumos da violência e a *impressão* do período ditatorial que jorra das “bocas-sujas” dos personagens e que expõem do seu âmago o caos das relações entre os homens. Levando em consideração a figura do dramaturgo Plínio Marcos como um intelectual no mundo contemporâneo, não como sujeito inalcançável, assinalado por conceitos elitistas na cultura, mas como um questionador do *status quo* da sociedade e dos problemas sociais que os cercam.

Percorrer-se-á a coxia como um arquivo, desarquivando dessa forma o que fora silenciado na época com o propósito de ouvir o mal-estar, a vertigem e o desconforto que se pode sentir daquele lugar escuro, da passagem estreita, no entremeio, nem no palco e nem nos aplausos, nesse lugar inventado, perambulando pelas pausas, pelas didascálias e pelos silêncios carregados de tensão.

Podem-se seguir, ainda, as orientações de Piglia (1994), pensando na articulação do conjunto da obra de Plínio Marcos, sobre uma prática policial e uma capa de detetive, pode-se dizer que o autor age como um criminoso que vai deixando suas pistas no percurso narrativo, que instaura no leitor-detetive um movimento de correlações de uma pista a outra.

## **1.2. Sob a luz vermelha da repressão: o intelectual anfíbio**

“O nosso sistema literário se assemelha a um rio subterrâneo, que corre da fonte até a foz sem tocar nas margens que, no entanto, o conformam”. Valendo-se da metáfora utilizada por Santiago (2004) podemos pensar sobre a produção literária em um país com população ainda composta de analfabetos, o que acarreta conseqüências para as produções intelectuais. Para o crítico literário, tem-se então duas premissas: a relevância da publicação desses livros e a ação persuasiva que esses podem exercer sobre a sociedade.

À margem desse rio metafórico, tem-se um contraste ideológico:

Por uma lado, o trabalho literário busca dramatizar objetivamente a necessidade do resgate dos miseráveis a fim de elevá-los à condição de seres humanos (já não digo à condição de cidadãos) e, por outro lado, procura avançar – pela escolha para personagens da literatura de pessoas do círculo social dos autores. (SANTIAGO, 2004, p. 66).

Daí advém o caráter anfíbio da produção artística assinalada por Santiago (2004), que também nos serve para ler o projeto intelectual do dramaturgo Plínio Marcos, uma vez que suas peças examinam os meandros do cotidiano das mazelas brasileiras de grupos que estão assolados pelo teto da ditadura militar. “O peregrino das docas e dos botecos do cais de santos que, ao embrenhar-se na agitação daquelas vidas vividas perigosamente, nascia como autor. Radar precoce da miséria e do sofrimento humano” (MENDES, ano, p. 10).

Arte e política vêm caminhando juntas na literatura *anfíbia* de Plínio Marcos, essa que se assumia inteiramente engajada e militante em questões sociais e econômicas. Dramatizando, assim, as idiossincrasias de determinados grupos e os impasses vividos por esses.

O palco povoado por moradores de ruas, catadores de papel que fazem parte da paisagem urbana como um reflexo direto do desemprego, trazem à cena as agruras da comunidade dos *Homens de papel*. Plínio Marcos lança os holofotes a essa parcela da sociedade brasileira que está ao mesmo tempo diante dos nossos olhares, mas que parecem isolados em uma classe de indivíduos ignorados até então pela saga teatral, mas percebidos pelo dramaturgo que inscreve seu projeto intelectual não ao convencional, “e sim ao risco da ousadia, à representação da mudança, ao movimento sem interrupção” (SAID, 2005, p. 70). Em um movimento extravagante que com audácia, traz das margens à cena, a história dos *Homens de papel*.

Ao exercer o direito à narrativa, os cidadãos acabam por narrar histórias que privilegiam uns e calam outros e é nesse entremeio que se encontra a negociação. Valendo-se da origem de Historiador, que seria “aquele que sabe”, Achugar (2006) em *Planetas sem boca*, expõe a assertiva que fora assinalada Michel de Certeau, em *Heterologias*, o historiador “é aquele que escolhe”, aquele que tem o poder para contar a história; um poder outorgado, não necessária ou unicamente [...] um poder que decide onde, quem e quando possui o saber” (ACHUGAR, 2006, p.159). Dessa forma, Achugar (2006) inseri

a relação do poder/saber que é também um poder/saber e escolher. Nesse intervalo, o autor pontua a decisão entre o esquecimento e a memória quando, no ato de contar, recai em silêncios e esquecimentos, uma vez que essa operação requer escolha e seleções.

No recorte dessas narrativas, encontram-se vários aspectos de diferentes leituras, que praticamente torna impossível uma narração que abarque a totalidade e não silencie nenhuma voz. Achugar (2006) atenta-nos para uma verdade “quase óbvia”, como ele pontua, que nunca se conta tudo, pois alguém precisa fazer escolhas e essas, pressupõem privilegiar. Nesse sentido, Plínio Marcos escolhe narrar os pormenores da sociedade brasileira. O que importava era retratar a vida nos submundos, abordando, com propriedade, as populações subalternas, cujos temas incomodavam a censura da época. Uma denúncia social que ele mesmo as colocava como “reportagens”. Inscrevendo, assim, o seu projeto intelectual nasce a partir de um posicionamento crítico, que faculta o direito à voz daqueles que estão à margem da sociedade. Marcando o prisma de observação que permite o dramaturgo retratar o ríspido cotidiano dos excluídos da sociedade e, por conseguinte, o repúdio do poder a esse panorama, corrobora-se a afirmação de Margato (2004):

[...] escrever é lutar. Lutar contra a censura, contra a observação direta dos fatos – que obscurece o ato criador -, contra a força de uma tradição, tantas vezes utilizada por discursos persuasivos e apaziguadores. Esse primeiro enfrentamento é, portanto, o embate por um projeto ao mesmo tempo literário e intelectual, marcado simultaneamente pelo compromisso político e por uma nova prática de escrita. (MARGATO, 2004, p. 151).

Assim, o intelectual Plínio Marcos lança os holofotes aos personagens que circunscrevem as peculiaridades da realidade brasileira, o dramaturgo lança no tablado: prostitutas, cafetões, policiais corruptos, marginais, bêbados, moradores de rua e catadores de papel que parecem flagrados das escórias do submundo de Santos. A escrita que afronta os ouvidos de veludo da censura da época, justamente por não apaziguar os fatos da realidade latente, escrevendo e lutando contra um sistema nebuloso da censura que asfixiava as produções teatrais a fim de estagnar o estreito elo entre a política e o palco. Inscrevia-se,



então, entre a esfera artística e intelectual (simultaneamente) a dramaturgia de Plínio Marcos.

Aqui, vale lembrarmos da afirmação de Sábato Magaldi, em *Moderna dramaturgia brasileira*. O crítico teatral aponta-nos que, nos textos de Plínio Marcos, os personagens despontam comportamentos e falas que projetam uma realidade social capaz de deslocar “os valores sobre os quais repousam nossas experiências realistas [...]”, fazendo um levantamento autêntico, quase documental das situações sociais e dos caracteres em jogo “(MAGALDI, 1998, p. 207), seguindo os vestígios de um teatro” [...] sem lentes embelezadoras à realidade, mostrando-a ao público na crueza de matéria bruta [...] - a fatia de vida cortada ainda quente do cenário original [...] “(MAGALDI, 1998, p. 207). Assim, torna-se relevante o papel do intelectual Plínio Marcos, no que diz respeito à estrutura do campo social, uma vez que”,

Certas transformações estruturais alteraram significativamente quer a configuração dos campos culturais, quer as suas lógicas, quer as formas da sua articulação com a economia e com as instituições e agendas políticas. Seria absurdo ignorar essas transformações, ou contornar a reflexão sobre os efeitos no estatuto e no papel dos intelectuais. (Ibidem, p. 207).

O intelectual Plínio Marcos apresenta-nos nos palcos, personagens que circunscrevem a crueldade vivida pela condição humana em um linguajar que tem sua ressonância advinda dos subterrâneos de São Paulo e que, também, instala uma obra que traz a perspectiva de um intelectual questionador da sociedade brasileira no que se refere aos aspectos sociais e políticos.

Com efeito importa ressaltar que os “verdadeiros intelectuais devem correr o risco de serem queimados na fogueira, crucificados ou condenados ao ostracismo. São personagens simbólicos, marcados por sua distância obstinada em relação a problemas práticos”. (SAID, 2005, p. 22). Aproximando-se das margens, Plínio Marcos era o próprio símbolo do autor perseguido pela censura. Incomodava a ditadura e a Censura Federal. Fora preso pelo 2º Exército em 1968 e liberado dias depois por interferência de Cassiano Gabus Mendes, então diretor da Televisão Tupi. Em 1969, foi preso em Santos, no Teatro Coliseu, por se recusar a acatar a interdição do espetáculo *Dois Perdidos numa noite suja*. Além dessas prisões, várias peças foram submetidas ao crivo da censura. Daí se corrobora a assertiva de Said (2003 p.23):

Essa figura do intelectual como um ser à parte, alguém capaz de falar a verdade ao poder, um indivíduo ríspido, eloqüente, fantasticamente corajoso e revoltado, para

quem nenhum poder do mundo é demasiado grande e imponente para ser criticado e questionado de forma incisiva.

Sem fazer concessões, trazia aos palcos os personagens cujas falas tinham o poder de abalar qualquer estrutura e regimes. Trazendo dos submundos, das zonas de meretrício, do hotel de quinta categoria, da esquina mal-iluminada, da zona portuária de santos ou do sistema carcerário os indivíduos até então ignorados pela classe teatral; a prostituta Neusa Suely, o Gigolô Vado, o homossexual Veludo, o cafetão Giro, as detentas Santa e Tita e os catadores de papel Chicão, Giló, Maria-vai e Tião. Sobre um irremediável senso de justiça, sofrera as conseqüências da força de seus temas e personagens, flagrados sem eufemismos de onde brotavam. Para trazer a figura do intelectual Plínio Marcos, nos apropriaremos de uma certa “constelação autobiográfica” assinalada por Klinger (2007), no tocante às memórias, diários, autobiografias, depoimentos e manuscritos:

Eu há dezessete anos [1973], sou um dramaturgo. Há dezessete anos pago o preço de nunca escrever para agradar os poderosos. Há dezessete anos tenho minha peça de estréia [Barrela] proibida. A solidão, a miséria, nada me abateu, nem me desviou do meu caminho de crítico da sociedade, de repórter incômodo e até provocador. Eu estou no campo. Não corro. Não saio. E pago qualquer preço pela pátria do meu povo.<sup>1</sup>

Assim se inscreve a voz contestadora do dramaturgo, que instalava nos palcos brasileiros a égide da contestação social dando voz e vez àqueles que estão às margens da sociedade. Dessa forma, o dramaturgo Plínio Marcos representa a afronta no proscênio brasileiro, uma vez que “O intelectual tem de circular, tem de encontrar espaço para enfrentar e retrucar o poder” (SAID, 2005, p. 121). Destaca-se, ainda, que grande parte de sua produção se deu envolta a um Brasil que vivia os “anos de chumbo” da ditadura militar, fazendo da arte dramática, espaço e lugar para se refletir sobre as relações entre

---

1. Ver em <http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>.

opressores e oprimidos; governo e sociedade; fazendo um mergulho nos obscurantismo das injustiças sociais que pairavam nessa época.

Fomentando o direito à voz daqueles que representam a situação marginal, os *Homens de Papel* traçam o perfil de uma parcela que corresponde a um linguajar verossímil, compatível com a dureza das situações dramatizadas, expondo suas feridas de forma impetuosa, referindo-se ao seu explorador,

CHICÃO – Tomara que esse desgraçado encontre um poste no caminho.  
 MARIA-VAI – Vai ser bem feito.  
 NOCA – O diabo que o carregue.  
 BICHADO – Unha de fome!  
 POQUINHA – Morfético ! Nojento !  
 TIÃO – Cara ruim de doer. E a bruxa não esbarra nele.  
 CHICÃO – Nasceu de bunda pra lua.  
 PELADO – Onde será que esse desgraçado arranjou esse caminhão?  
 BICHADO – Entre as pernas da mulher dele. Aquela galinha é que arranja as molezas pra ele se passa com o dono da fábrica.  
 TIÃO – Tem cara de corno manso.  
 NOCA – Fedorento (Para Nhanha) Não te fia na bondade dele, não. Ele é a peste. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 36).

Ao abrir o pano no espetáculo da peça, tem-se em cena catadores de papel que nos são apresentados pelo artista como sujeitos que representam a ríspida escala de poderes, legado do sistema capitalista. O grupo vive sobre a exploração de um líder, figurativizado por Berrão (aquele que ganha no grito), que rouba no peso e no preço do material arrecadado pelos demais. Em *Homens de papel*, Plínio Marcos narra sem disfarce, sem *maquiagens discursivas*<sup>2</sup>, a história que aprisiona explorador e explorados.

Importa destacar que em seu ensaio *Sobre o conceito da História* (1994), Walter Benjamin propõe-nos reflexões sobre a forma com que a história nos é apresentada e sobre a maneira que a conhecemos. Benjamin inicia seu pensamento recriando uma partida de xadrez, que por sua vez tem como único jogador um fantoche manipulado por um anão corcunda que se encontrava em

---

<sup>2</sup> Aqui, refiro-me ao termo utilizado em *Planetas sem Boca* de Hugo Achugar. Com a finalidade de exemplificar a posição do discurso nacionalista no que se refere ao encobrimento de múltiplas memórias.

um lugar secreto, para assim, controlar o jogo e certificar-se da vitória. Esse fantoche, vestido à turca, fora colocado em uma grande mesa, diante do tabuleiro em “um sistema de espelhos que criava a ilusão de que a mesa era totalmente visível, em todos seus pormenores”. (BENJAMIN, 1994, p. 222) Dessa forma, Benjamin metaforiza a maneira com que conhecemos a história, aquela que corresponde a um fantoche manipulado, manuseado de maneira cabível, alertando-nos sobre as possíveis ilusões de que a história está visível e completa em todas as suas perspectivas.

Benjamin, também nos atenta para o fato de que “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz”. (1994, p. 223) Em um rastro, o passado não se permite fixar por completo, seria necessário apropriar-se de uma anamnese, “tal como ela relampeja no momento de um perigo”, inserindo assim uma outra imagem do passado, uma vez que, “não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (BENJAMIN, 1994, p. 223).

Nessa perspectiva, Plínio Marcos aumenta o timbre das vozes dos marginalizados emudecidos pelo sistema capitalista. O dramaturgo narra os pormenores da história silenciada. Os *Homens de papel* que também têm função social de papel ganham vez nos meandros de uma denúncia social, mostrando-nos a outra história que advém dessas mazelas brasileiras, a história daqueles que são submetidos a um trabalho desqualificador.

Walter Benjamin também traz para a cena de suas discussões, questões que permeiam a antiga moral do trabalho. “Nada foi mais corruptor para a classe operária alemã que a opinião de que ela nadava com a corrente”. (BENJAMIN, 1994, p. 227). Essa corrente, metaforizada por um declive, supunha acreditar que o trabalho, ou a exploração dessa classe era o verdadeiro progresso técnico, uma conquista política. Benjamin discorre sobre o que alertara Marx: “Pressentindo o pior, Marx replicou que o homem que não possui outra propriedade que sua força de trabalho está condenado a ser “[...] o escravo de outros homens, que tornaram proprietários”. (BENJAMIN, 1994, p.227) O trabalho “como agora compreendido, visa a uma exploração da natureza, comparada, com ingênua complacência, à exploração do proletariado” (BENJAMIN, 1994, p.228).

Da coxia do espetáculo dos *Homens de papel*, pode-se perceber, as relações trabalhistas que trazem, para a cena, os efeitos do sistema político-

econômico do país, que, de certa forma, podem ser pensados a partir dos traços tecnocráticos de exploração do proletariado.

Berrão, o corifeu<sup>3</sup> no coro da peça comanda as ações ali interpeladas. Encarregado de comprar o papel e revender para a fábrica comporta-se como um governante, que exerce sua autoridade de forma absoluta e tirana, explorando-os e humilhando-os. A balança, *instrumento* da justa medida, ali, ganha voz:

BERRÃO – Será que toda a mão vou ter que explicar o negócio do arredonda?

BERRÃO – Avança o primeiro.

(*Giló aproxima-se*)

GILÓ – Apanhei três sacos.

BERRÃO – E daí? O peso é que interessa.

GILÓ – Estão bem cheinhos.

BERRÃO – A balança é que vai dizer.

GILÓ – Nos três sacos, um pelo outro, deve ter uns trinta quilos.

BERRÃO – Vamos ver. (*Pesa o primeiro saco.*)

Três quilos.

GILÓ – Só?!

BERRÃO – Só por que ?

GILÓ – Não foi mole arrastar os sacos até aqui.

BERRÃO – É que tu ta podre. Pensa que cachaça sustenta? Te quem comer às vezes.

GILÓ – Não bebo.

BERRÃO – Come com farinha. (*Pesa o segundo saco*) Dois e meio.

GILÓ – Tá marcando mais.

BERRÃO – Estou vendo. Não sou cego.

GILÓ – Então não é dois e meio.

BERRÃO – Aqui a gente sempre arredonda.

GILÓ – Pra menos.

BERRÃO – É!

GILÓ – Mas tá dando quase três.

BERRÃO – Dois e meio, e fim. Se não estiver contente, vai vender em outra parte. (*Pesa o terceiro saco.*) Também dois e meio.

GILÓ – Poxa, Seu Berrão. Olha ai. Falta só um pouco pra três quilos. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 11-12).

O personagem Berrão usa, continuamente, o enunciado: “A balança é quem vai dizer”. Dessa forma, o instrumento da justa medida ganha vez e voz naquele sistema fechado. Um eco ensurdecido que está no entremeio daquele que possui as armas de dominação. Colocada na cena dos *Homens*

---

3 O corifeu, nas antigas tragédias e comédias do teatro grego, era o chefe do coro, aquele que enunciava partes isoladas do texto. Era um membro destacado do coro, que podia dialogar com os atores. Ver em *Iniciação ao Teatro de Sábato Magaldi*.

de *papel*, a balança reproduz a voz que sustenta o poder sobre aqueles marginalizados.

Retirando-os do cárcere do esquecimento e trazendo à cena personagens que circunscrevem a árdua lógica do sistema capitalista. “Aqui a gente sempre arredonda”. Das entranhas da comunidade dos *Homens de papel*, Plínio Marcos desarquiva os *múltiplos cenários da memória nacional*. (ACHUGAR, 2006, p. 156). Seria uma memória que lembra, mas que também esquece?

Borges, em *A memória de Shakespeare* (2000) parece vasculhar as lembranças de Hermann Sergel, “nas vozes que lhe eram familiares” (2000, p.446), entrelaçadas às memórias de Shakespeare. Em certo congresso Shakesperiano, ele fora apresentado a Daniel Thorpe, que naquele momento, exalava melancolia. Após longa sessão, os dois se encontraram em uma taverna e Thorpe oferecera, depois de longos diálogos triviais, um anel que possibilitava o resgate da memória de Shakespeare. Ao conduzir o anel, seu portador desarquivava cada instante vivido pelo escritor, entrelaçando-os com suas memórias.

Perguntei-lhe:

– O senhor, agora, tem a memória de Shakespeare?

Thorpe respondeu:

– Tenho, ainda, duas memórias. A minha pessoal e a daquele Shakespeare que parcialmente sou. Ou melhor, duas memórias me têm. Há uma zona em que se confundem. Há um rosto de mulher que não sei a que século atribuir. (BORGES, 200, p.446).

As memórias do guardião do anel e do escritor inglês parecem estar entrelaçadas. Sorgel começa a lembrar os passadiços da vida do autor com a clareza de quem tem vivido a sua vida. Introduzindo-nos aos labirintos da memória, “o acaso ou o destino deram a Shakespeare as triviais coisas terríveis que todo homem conhece; ele soube transmutá-las em fábulas, em personagens muito mais vividos que o homem cinza que sonhou com eles” (BORGES, 2000, p. 449).

Da disposição das travessias memorialísticas de Plínio Marcos, o dramaturgo trouxe, da cidade para o proscênio, os *Homens de papel* que avançam à boca da cena:

Bom, os homens de papel, eles se reúnem na cidade. Eles se reuniam perto de um jornal que eu trabalhava, que era o *Diário*, paravam também perto da minha casa quando eu morava ali na General Jardim e eu via eles e aquelas coisas todas. Mas é uma peça onde mostra, sobretudo o problema da mais valia, né? E essa eu conheço bem.<sup>4</sup>

A textura da memória costura o elo entre o tempo e a lembrança, bifurcando-se e transformando o palco urbano em um cenário bastante propício para o exumar da problemática da mais-valia. Vale lembrarmos, aqui, da assertiva de Cevasco (2010) sustentada sobre os pilares da tradição marxista ocidental, Lukács mostra-nos “[...] como as forças do modo de produção operam sobre os sujeitos [...] sua noção chave, a de reificação, mostra como a mercadoria, com seu poder avassalador de operar uma equivalência geral nos sistema de trocas, mercantiliza todas as relações humanas” (CEVASCO, 2010, p. 72). Em *Homens de papel*, os holofotes lançam um fecho de luz sobre os intensos nevoeiros que pairam sobre as relações humanas que se estabelecem entre eles.

“Que sujeito fabricado nas teias da amizade seria esse?” (ORTEGA, 1999, p. 24) Restituindo as variantes nas ásperas relações sociais, Francisco Ortega em *Amizade e estética da existência em Foucault*, realiza uma leitura sobre a amizade, noção latente no final da marcha filosófica de Foucault.

A amizade traçada “na criação de espaços intermediários capazes de fomentar tanto necessidades individuais quanto objetivos coletivos”. (ORTEGA, 1999, p. 24) conduz assim, a pensar e questionar a relação com o outro, convocando-nos a pôr à prova as novas formas de vida e de comunidade e recobrando, assim, o descompasso, a variação no movimento extravagante na musculatura rígida das relações sociais. A amizade como “[...] algo inquietante e perigoso” que “possui um caráter inesperado e intenso” (ORTEGA, 1999, p. 12) e a hierarquia como elemento compositório na maquinaria da amizade como jogo estratégico.

---

4 Entrevista concedida a Cláudia Alencar e Carlos Eugênio Marcondes de Moura, em 23 de fevereiro de 1978, p. 07.

Os *Homens de papel*, que contornavam a esquina da General Jardim em São Paulo, tinham suas relações fabricadas na teia dos interesses pela sobre sobrevivência. Regressavam de suas andanças pela busca incessante do papel. O estado preferia não os ver, mas o repórter de um tempo mal os via, ali, perto da sua casa e escavou um lugar para a memória desses homens.

À esquerda vê-se os moradores de rua em meio ao abrigo dos principais escritórios de São Paulo, em um aspecto antitético. Aqueles homens faziam parte da paisagem urbana e desciam as calçadas irregulares da General Jardim dividindo o espaço do asfalto com os carros, constituindo, assim, o espetáculo ali percebido por Plínio Marcos. Os *Homens de Papel* apropriaram-se daquele espaço urbano como teatristas de rua em uma prática artística percebida pelo dramaturgo que tinha a rua como campo de ação política e espaço cênico para a caminhada pontilhada de colisões e conflitos gerados no trato manipulativo das relações humanas:

BERRÃO – [...] se começar a me aporrinhar, te risco da lista.  
 GILÓ – me desculpe, falei por falar.  
 BERRÃO – veja lá. Em boca fechada não entra mosquito. deu oito quilos bem pesados. Duzentos mangos por quilo, da um conto e seiscentos. Desconta a gasolina do caminhão, a minha parte e os institutos, tenho que te dar seiscentos mil reis.  
 GILÓ – sempre foi meio a meio.  
 BERRÃO – até ontem. Agora a gasolina subiu. Se não quiser fazer acerto comigo leva direto pra fabrica. Mas já vou avisando, e é bom que todo mundo escute. Tenho um arreglo com os caras lá da fábrica. Dou sempre um come quieto pro sujeito que compra o papel. Se falar pra ele não comprar de alguém, ele não compra mesmo. Assim, me cubro das sacanagens. Agora, sua cabeça é seu guia quer ir lá vender, vai. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 13)

O personagem Berrão projeta sua agressividade nas relações ali estabelecidas, comportando-se como um déspota onipotente. Um opressor que manipula as ações da compra do papel arrecadado de forma a fomentar o tratenso e conflituoso, na invocação do seu tom hierárquico e irônico, no coro dos *Homens de papel*. “Tenho um arreglo com os caras lá da fábrica [...] sua cabeça é seu guia quer ir lá vender, vai.” (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.13)

Plínio Marcos os via ali e *aquelas coisas todas*. O dramaturgo desarquiva da esquina mal-iluminada da General Jardim a história dos *Homens de Papel*, “o arquivo daquilo a que o reduzimos freqüentemente em especial a experiência



da memória.” (DERRIDA, 2001, p. 07) A memória que traz à cena o desconforto e a vertigem dos moradores de rua sufocados naquela comunidade cujo papel do homem esvai-se.

Com efeito, destaca-se que “colocar-se à margem do tempo homogêneo e vazio da história do progresso e do novo é instaurar uma fronteira externa à nação, esvaziando a atividade memorialística”. (MIRANDA, 2004, p.162). Valendo-se do poema *Esquecer para lembrar*, de Carlos Drummond de Andrade, Miranda (2004) expõe-nos a divergência da metáfora, ou seja, “muitos como um” pela qual o discurso hegemônico representa a sonhada unicidade da nação. Opondo suas memórias ao caráter generalizador, Drummond afirma: “E toda gente coleciona – os mesmos pedacinhos de papel – Agora coleciona cacos de louça – quebrada há muito tempo. – Cacos novos não servem” (ANDRADE, 1968, p. 53). Ao valer-se da singularidade, a lógica do colecionador é apontada por Miranda (2004) como atuante contra a reificação, ao típico no ato de contar histórias. Operando assim com cortes e recortes da história nacional, “Fogem de revolvido lar subterrâneo. – Vidros agressivos – ferem os dedos – preço – de descobrimento: - a coleção e seu sinal de sangue; - a coleção e seu risco de tétano; a coleção que nenhum outro imita”. (Idem, p. 53).

Colecionar cacos e contar histórias podem, aqui, serem lidas como atividades análogas, sobretudo no que diz respeito à narrativa pliniana, mais precisamente ao objeto *córpus* da nossa análise, uma vez que essa coloca em cena a *coleção* dos fragmentos de uma sociedade, ou de uma comunidade isolada. Os *Homens de papel* que circunscrevem as arestas cortantes para o sistema capitalista e que se constituem contra representações canônicas e acrescentam a ressonância de vozes do heterogêneo.

Da cidade para o proscênio, Plínio Marcos apresenta-nos no episódio dos *Homens de papel* fatos e o universo ficcional que se entrelaçam. A mescla da ferocidade cinza percebida naquele espaço urbano, povoado pelas aflições daqueles homens com a ficção permeada de uma linguagem em chamas. Vale lembrarmos aqui da afirmação de Eneida Maria de Souza (2002, p. 105) em “[...] a relação complexa entre obra e autor possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivo, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção”.

Além dos limites intrínsecos no descompasso na cena dos *Homens de papel*, inscreve-se a necessidade de se fazer ouvir a crueldade pelo qual aqueles homens são submetidos, pela sua condição social reificada pela ríspida lógica do sistema capitalista. “A autoridade carece do instrumento que lhe permita ouvir o que os planetas, a periferia, a margem, têm a dizer”. (ACHUGAR, 2006, p. 20). À margem do desenvolvimento social, os *Homens de papel* estão entre duas culturas contrárias, a que eles se encontram e a outra pela qual eles não estão inseridos, caracterizando a marginalidade pontuada por Quijano (1978, p. 14):

[...] um fenômeno psicológico, individual que consiste no conjunto de tensões e conflitos entre os elementos que, provenientes de culturas antagônicas. Estão incorporados à personalidade de um indivíduo em uma situação de mudança de conflitos culturais.

Daí termos à boca da cena, indivíduos marginalizados pela falta de integração social. O drama dos catadores de *papel* desenrola-se em aspecto repugnante, entretanto, evocativo e sugestivo no que se refere aos aspectos sociais dessa comunidade que parece estar enclausurada, sem contato com a civilização e todas as coisas corriqueiras. À respeito dessas questões, Jair Arco e Flexa, diretor que participou da primeira montagem da peça realizada em 1968, faz relevante observação:

O mecanismo dessa exploração pareceu-me fascinante. Esclareço desde já, que, se em termos éticos esse mecanismo me é evidente, odioso e repugnante, em termos de pura especulação estética, a aventura dos homens de papel é extraordinariamente sugestiva. O cenário onde se desenrola a história, coincide no tempo e no espaço com uma metrópole como São Paulo, é ao mesmo tempo dela totalmente divorciado. Eles vivem em São Paulo, mas não estão ligados à grande cidade; seu vínculo com ela é através de Berrão, que lhes compra o papel; constituem uma organização social primitiva, estranha, irreconciliável com os cinemas, as casas de hot-dog, os supermercados e todos os bens de civilização que nos são comuns; essa comunidade é uma tribo selvagem e subterrânea ao mesmo tempo diante de nossos olhos e invisível, ao mesmo tempo absurda e concreta.<sup>5</sup>

---

5 O comentário de Arco e Flexa foi extraído do prospecto entregue aos espectadores da peça, quando sua primeira montagem no Teatro Maria Della costa, disponível no Arquivo Multimeios da prefeitura de São Paulo.

Eles estão em São Paulo, mas por ela parecem ser rejeitados. O único contato com a civilização e a ponte metafórica “Lá na fábrica” (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 13). Circunscrevem os espaços tidos como inalcançáveis pelas personagens a partir do lugar em se encontram, um lugar que serve de laboratório para questionamentos da esfera social.

Inscrevendo-os no palco da dramaturgia brasileira, Plínio Marcos parece atender ao pedido de Brecht, O dramaturgo que viveu em *tempos sombrios*, leva-nos a nos perguntar, *que tempos são esses*<sup>6</sup>? (BRECHT, 1913 – 1956)

### 1.3 Dos *Homens de Papel* ao papel do homem em tempos sombrios

(Ao abrir o pano, Giló, Tião, Maria-vai, Chicão, Coco, Pelado e Noca estão diante de Berrão, que traz um revólver na cinta e uma balança de Gancho na mão. Cada um dos catadores de papel arrastam sacos cheios de papel). (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 11).

Da coxia improvisada vê-se os *Homens de papel* em meio a um tempo da desordem, onde as vozes eram caladas pela asfixia do sistema capitalista. Os personagens ganham fôlego submerso aos três poderes que os envolvem. “Berrão, que traz um revólver na cinta e uma balança de Gancho na mão”. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.11) sodomiza a comunidade dos catadores de papel. Vê-se as várias culatras apontadas para os catadores. O personagem, no aumentativo do seu rugido em tom elevado e áspero, simboliza a opressão, o medo, a perseguição sobre as demais personagens. O título da saga pliniana desdobra-se no debate da informalidade desse subemprego e “metonimicamente, reduz-se o ser à sua função e fragilidade: os homens são papel: vendem-se, descartam-se, dissolvem-se, são, portanto, simples mercadorias”. (ENEDINO, 2009, p. 56).

Percorrendo os meandros do cenário urbano, o repórter de um tempo mal traz à cena os catadores de papel, moradores de rua que vivem marginalizados por uma sociedade que tem suas passagens obstruídas pelo sistema capitalista. Daí se corrobora à essa comunidade, “aos diferentes sujeitos sociais (integrantes não tanto da esfera pública ou privada como do conjunto

---

<sup>6</sup> Aqui, faço alusão ao poema *Aos que virão depois de nós* de Bertold Brecht.

social ) como seu direito à narrativa; ou seja, direito à memória”. (ACHUGAR, 2006, p. 158).

Assim, escavando um lugar de pertença aos *Homens de papel*, a esses sujeitos à margem da sociedade, inscreve-se a figura contestadora do dramaturgo, registra-se a voz e corpo, a existência e insistência do autor real a que se refere Arfuch (2010) em *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividade contemporânea*, marcando dessa forma, seu traço na escrita e trazendo à cena um Brasil à margem:

Os marginalizados têm toda minha simpatia, porque eu também sou marginalizado da sociedade brasileira e eu gosto de escrever em favor das minorias perseguidas, esmagadas, e o povo brasileiro é marginalizado de sua própria história. O povo brasileiro não tem condições de influir nem no seu próprio destino. [...] então é sobre eles que eu escrevo.<sup>7</sup>

À margem do corredor editorial, Plínio Marcos vendia seus livros às portas do teatro, escritos que se opunham aos cânones literários, trazendo à cena os desvalidos, excluídos, perseguidos e esmagados pelo sistema capitalista.

O dramaturgo marginalizado da sociedade brasileira lançava os holofotes a um teatro engajado, plural e polissêmico em sua essência.

Em tempos sombrios, tempo do regime de exceção, o dramaturgo rotulado como maldito por despontar em suas peças personagens que vomitam gírias e palavrões, circunscrevendo a realidade ali latente, não se vergava à prostituição intelectual, vendendo seus livros nas ruas, nos bares. O artista já ficara às margens dos empregos formais, e por diversas vezes fora preso, proibido de dar entrevistas e tivera as portas dos teatros fechadas para receber suas peças e assim, continuara ganhando sua vida nas ruas de Santos.

Ele se tornara símbolo da resistência à perseguição política contra a classe artística dos anos 60 e 70 trazendo aos palcos a parcela brasileira marginalizada. Plínio Marcos compunha a cena da margem teatral por atacar

---

<sup>7</sup> Entrevista concedida a Cláudia Alencar e Carlos Eugênio Marcondes de Moura, em 23 de fevereiro de 1978, p. 7. O texto completo, datilografado, encontra-se no Arquivo Multimeios da Secretaria Municipal de São Paulo.

com veemência os ouvidos da censura, retratando com ferocidade o cotidiano de moradores de rua, os catadores de papel em condições subumanas a partir do seu olhar observador frente aos problemas sociais. Nesse sentido, corrobora-se a afirmação de Klinger (2007, p. 09):

Na *escrita de si* [...] se produz, então, uma inversão com relação à escrita do século XIX e do modernismo, pois a memória não é mais dispositivo ao serviço da conservação de valores de classe, mas, pelo contrário, funciona como testemunho e legado de uma geração que precisamente teve um projeto de mudanças de valores.

Colocando os *Homens de papel* em cena, Plínio Marcos os inscrevia como legado de um tempo onde as diferenças sociais e econômicas eram latentes entre as classes brasileiras, o que também não deixa de ser observado até os tempos atuais.

À comunidade desses homens, que tem o seu papel, sua função social à margem de uma integração social e condições que limitam seus direitos à cidadania, o dramaturgo escrevera à serviço de uma voz contestadora e à memória dos *Homens de papel*, que contornavam à General Jardim, regresso das suas andanças pela busca incessante do papel.

Escrever sobre “as minorias perseguidas, esmagadas”, os trabalhadores fadados à exploração e que compõem um baixo grau de hierarquia social, daqueles que “não tem condições de influir no seu próprio destino”, desarquivar da esquina mal-iluminada da Rua General Jardim a história dos *Homens de papel*, consiste em retirá-los do cárcere do esquecimento, evocando no dramaturgo “a impaciência absoluta de um desejo de memória”. (DERRIDA, 2001, p. 09) “O sintoma, o sofrimento, uma paixão” (DERRIDA, 2001, p. 09) pelos marginalizados, escrevendo sobre eles, à memória de uma parcela da sociedade brasileira que, dessa forma, é ouvida e trazida aos palcos da dramaturgia brasileira.

Vale lembrar que o nascimento de uma nova dramaturgia brasileira, nos anos 50 e 60, muito se deveu aos dramaturgos e diretores como Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, que prepararam a arena para que o teatro influenciasse os jovens estudantes de 1968 e resistissem à censura e à ditadura em tempos sombrios.

Em tempos em que o capitalismo pairava, podem-se escutar as vozes daqueles que são submetidos a um trabalho informal, os catadores de papel que eram submetidos a um sistema de exploração da sua mão de obra barata. Assim, o dramaturgo traz ao tablado o cotidiano dos moradores de rua, percorrendo os meandros do cenário urbano e expondo as feridas da comunidade:

BERRÃO – (Atira os sacos na cara de Chicão.) Ta aí! Vai vender pro Seu Quim.  
 CHICÃO – Ele não compra.  
 BERRÃO – Então se dane.  
 (Chicão fica parado , olhando Berrão.)  
 BERRÃO – Cai fora, anda!  
 CHICÃO – Compra aí, Seu Berrão. Estou duro.  
 BERRÃO – Aqui é três quilos.  
 CHICÃO – Três e meio o senhor falou.  
 BERRÃO – Falei três.  
 CHICÃO – Escutei bem. O senhor disse três e meio.  
 BERRÃO – Falei três, e não vou pesar de novo só pra tirar a sua cisma.  
 CHICÃO – Todo mundo ouviu o senhor falar três e meio.  
 MARIA -VAI – Eu não escutei nada.  
 TIÃO – Eu estou por fora.  
 PELADO – Negócio dos outros, não quero nem saber.  
 NOCA – É melhor, se a gente mete a butuca vão dizer que a gente ta secando. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 15).

Já em meio ao lixo e sacos de papel que os envolvem, entram em cena Maria-vai e Chicão. Os personagens avançam à boca cena dos marginalizados. Maria -Vai é companheira de Tião. A personagem representa a voz feminina no drama dos catadores de papel. Seu nome composto denota um objeto comerciável, aquela que “vai com as outras”. Chicão, Pelado, Noca e Tião adentram o palco de forma a sustentar as relações de poder entre Berrão e os demais que preparam a arena para a crítica social. Nesse âmbito, Enedino (2009, p. 59) faz importante observação:

No terreno da crítica social, há, na obra, a denúncia das mazelas brasileiras [...], permitindo ao leitor-espectador o exame das peculiaridades das ações e comportamentos e o exercício de uma postura crítica, à medida que o efeito produzido pelas falas ou atos dos personagens é o de uma clara distinção entre certo e errado, justo e injusto, opressão e oprimido. O tema central são as relações de poder, no interior das quais - e como condição da sua existência - , há estratégias de luta e de afrontamento, há resistência e (tentativa de) insubmissão ou fuga.

E os atos, fincados naquela realidade observada pelo dramaturgo, desenrolam-se de forma crua sem tergiversar à face do poder em relação aos oprimidos. Nesse viés, o teatro nos ensina que seus personagens são definidos pelas ações e vale lembrarmos, aqui, a *Poética* de Aristóteles, em que o teatro, segundo o filósofo, é regido pelas ações, uma vez que a história nos é mostrada e não narrada.

Assim, as personagens da peça externam em suas ações o cárcere que aprisiona explorador e explorado. Nesse jogo macabro do poder, suas atitudes são permeadas pela violência de sua linguagem, que, na voz do opressor, intimida e aterroriza os catadores de papel, fomentando assim o esquema de exploração ali estabelecido entre o personagem Berrão e os demais moradores de rua.

Posicionando-se à margem, nos resquícios de uma sociedade enclausurada por um regime escravista, o dramaturgo traz à cena as asperezas daqueles marginalizados, as amarguras de uma dramaturgia explosiva que só poderia ser narrada por aquele que também era marginalizado da sociedade brasileira.

Fazendo um percurso de ampla compreensão de boa parte importante da produção literária contemporânea, Klinger (2007) traz ao bojo de suas discussões, grosso modo, elementos presentes na ficção contemporânea: o traço marcante da primeira pessoa, em que se reconhece os aspectos do discurso autobiográfico, o artista como etnógrafo, mesclam-se então os estudos culturais e pós-coloniais em uma visada em que predominam questões culturais e não estéticas e por último, a narrativa “pós-etnográfica”.

Por sua vez, o narrador (pós) etnográfico, trata-se, segundo Klinger (2007), da intercepção de ambas perspectivas: a escrita autoficcional e a escrita etnográfica.

Dessa forma, para entendermos a relação em que se faz no tocante à vida e obra entre a peça *Homens de papel* e o dramaturgo Plínio Marcos, recorrer-se-á aos pressupostos da crítica biográfica colocados na cena das discussões, uma vez que, a etnografia é vista como “[...] um conjunto de diversas maneiras de pensar e escrever sobre a cultura do ponto de vista da observação participante”. (KLINGER, 2007, p. 68) Assim, pode-se pensar o

dramaturgo marginalizado da sociedade brasileira focalizando as peculiaridades da comunidade dos *Homens de papel*.

Retomando à perspectiva do narrador (pós) etnográfico que empreende uma dissolução do narrador moderno e pós-moderno, é preciso voltarmos à afirmação de Benjamin. Para o estudioso há três tipos de narradores; o narrador oral, cuja fonte é a experiência, o que vem de terras estranhas, seja do passado ou da tradição e o narrador que sabe dar conselhos. Para Santiago (2002, p.39):

[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante a de um repórter[...] Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste, da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante.

Entretanto, nem narrador moderno e nem narrador pós-moderno, advém do interstício das duas categorias, uma vez que:

O romance (pós) etnográfico se definiria então como aquela narrativa que se constrói no interstício entre o relato de si e o relato sobre o outro, entre a ficção e o real, no espaço intermediário entre o centro e as margens. (Idem, p. 107)

Entre o “relato de si” e o “relato sobre o outro” são construídos os tensos atos das cenas observadas por Plínio Marcos e pelo desejo, angústia de escrever sobre aqueles marginalizados da sociedade brasileira, o escritor circunscrevia as margens que também o envolvia. Colocando em cena toda a aparência sombria, a tonalidade cinzenta e taciturna do ficcional e a áspera realidade observada pelo repórter de um tempo mau.

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 das faculdades de lingüística começou a usar minhas peças nas suas aulas de pesquisa, que bom! Isso era uma contribuição para o melhor entendimento entre as classes sociais. A solidão, a miséria, nada me abateu, nem me



desviou do meu caminho de crítico da sociedade, de repórter incomodo e até provocador.<sup>8</sup>

É indispensável lembrar-nos que suas obras percorrem os cenários literários internacionais. Plínio Marcos foi traduzido, publicado e encenado em Espanhol, Alemão e Francês. Seus personagens saídos dos becos, das penitenciárias, das ruas, ganham força e amplitude mundo a fora.

Plínio Marcos traçara seu destino nos palcos, sobretudo pelo tom contestador de suas peças, que atacava ferozmente os ouvidos de veludo da censura. Trazendo aos espetáculos a égide da contestação política e social pela voz do repórter incômodo, que retratava como gente aqueles vistos como marginais pela sociedade.

O processo das escolhas e seleções realizadas no ato de narrar é lembrada por Achugar (2006) de forma problemática, não para aqueles que narram sem a consciência da “tensão esquecimento-memória”, que se encontra nas entrelinhas da história narrada, mas para aqueles que tentam um relato democrático da história coletiva, sobretudo para os narradores que se propõem narrar em uma perspectiva democrática da memória.

Segundo Achugar (2006, p.160), para enveredar-se a um caminho da memória democrática “[...] é necessário recordar todas as histórias de todos os setores sócias”. Nesse sentido “não só por uma impossibilidade fática, mas por uma impossibilidade ideológica e discursiva” Assim, parece impossível contar toda a história sem fragmentá-la, principalmente por que “o discurso histórico parece pressupor a exclusão”. (ACHUGAR, 2006, p. 160).

Narrar a história dos *Homens de papel* implica uma opção, a escolha por um fragmento que coloca em cena o cotidiano dos moradores de rua, daquela árdua realidade pela busca constante do papel e fragmentária, e mostra-nos os conflitos gerados no trato manipulativo que se estabelece entre os poderes (Berrão, a fábrica de papel e o sistema capitalista). Em contrapartida, há a perspectiva democrática apontada por Achugar (2006), uma vez que, há o

---

<sup>8</sup> Entrevista concedida a Cláudia Alencar e Carlos Eugênio Marcondes de Moura, em 23 de fevereiro de 1978, p. 10. O texto completo, datilografado, encontra-se no Arquivo Multimeios da Secretaria Municipal de São Paulo.

passeio discursivo naquela esfera social, mesmo que não abarque toda a totalidade daquela realidade, há a inclusão da história das margens nas quais os personagens da peça estão submersos.

BERRÃO – Vem outro.  
 (*Aproxima-se Chicão*)  
 CHICÃO – Só dois.  
 BERRÃO – Pombas! Ninguém quer mais nada?  
 CHICÃO – Foi noite ruim.  
 Berrão – Sei! Tu ficou em algum boteco enchendo a caveira de pinga. Isso que foi.  
 CHICÃO – Foi noite ruim pra todo mundo. Pode perguntar pro povo.  
 MARIA-VAI – Foi noite ruim mesmo, Seu Berrão.  
 Pelado – Parece até que alguém catou antes da gente.  
 NOCA – Nós, que é de catar cinco, catou só dois.  
 TIÃO – Acho até que deu dor de barriga de lascar e a gentarada usou todo o papel.  
 (*Todos riem*)  
 BERRÃO – (*Bravo*) Ei, que folga é essa?  
 (*Silencio imediato*)  
 BERRÃO – Quero respeito aqui. Não sou nenhum moleque para escutar gracinha. Quem se fizer de besta comigo, já viu! Sou muito legal. Agora, quando me esquento, viro bicho.  
 CHICÃO – É que não deu mesmo pra catar mais. Se desse, a gente catava. No duro que parece que alguém catou antes de nós.  
 BERRÃO – Catou uma pinóia! Tu e essa gente são tudo vadio.  
 (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 13).

Em tom de denúncia social, o drama dos catadores de papel na cidade grande é provocado pelo desemprego e exploração do homem no sistema capitalista. O timbre estridente do personagem Berrão já ecoa nos quatro cantos do tablado e as relações de poder se estabelecem.

Das esquinas mal-iluminadas da Rua General Jardim, o dramaturgo desarquiva o discurso marcado pelo descompasso da violência que permeia o dialogo entre o opressor e oprimidos. Alimentando o esquema dos poderes ali estabelecidos, a expressividade da linguagem percebida ali “naquelas coisas todas” que Plínio Marcos via, resultava nos diálogos próximos àquela atmosfera de descontrole, ofensas, insultos extravasados no discurso dos *Homens de papel*.

Fazendo uma avaliação pejorativa dos catadores de papel, o personagem Berrão tece seus preços sobre o material arrecadado de forma com que os oprimidos mantenham-se distantes e deturpem o propósito do opressor.

Assim, o dramaturgo desarquiva dos becos da General Jardim a história dos *Homens de papel*, que tem em seu germe a *impressão* de um período ditatorial, que estendia a censura de forma devastadora sobre os meios de comunicação.

Derrida (2001, p. 43), em *Mal de arquivo*, atenta-nos para o fato de que Freud não conseguira instruir um conceito sobre o arquivo. “Não temos um conceito, apenas uma impressão, uma série de impressões associadas a uma palavra.” E várias questões se instauram em torno da discussão proposta pelo teórico,

Quais são, portanto os *três* sentidos que em um só instante vieram a se condensar - se superimprimir, isto é, se superdeterminar na palavra impressão e no sintagma “impressão freudiana” ? E principalmente, note-se bem, em sua relação com esta produção reprodutível, iterativa e conservadora da memória, esta reservação objetivável que chamamos arquivo? (DERRIDA, 2001, p. 40)

Lendo a peça, *corpus* da nossa pesquisa como um arquivo aberto de um período histórico conturbado pela afronta à liberdade de expressão, o personagem Berrão representa a própria voz da repressão sobre a sociedade ali inscrita pelos *Homens de papel*.

Pela voz do personagem, faz-se o discurso opressor à comunidade dos moradores de rua. Seu discurso é permeado de desmandos, “*Aproxima-se chicão*”, (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 13) tenta se justificar, entretanto, o personagem é corrompido pelo tema da vadiagem e é repreendido pela pouca quantidade de papel arrecadado.

O “silêncio imediato” escorre das didascálias, a voz direta do dramaturgo surge à margem das falas dos personagens e aludem-nos à falta do tom de voz ou à voz perante a figura do opressor.

Nesse embate entre o silêncio e a palavra, opressor e oprimido, poder e fraqueza instauram-se o lugar dos ruídos que não ressoavam em meio à atmosfera em que a tensão paira no intercalar da eminente fala do personagem Berrão, como uma elipse em seu discurso; o silêncio que não seria a ausência de significado, mas sim a (des)continuidade intercalar que aloja os sentidos da passagem estreita das palavras que carregam a tensão vivida pelos personagens:

BERRÃO – (*Bravo*) Ei, que folga é essa?

(*Silencio imediato*)

BERRÃO – Quero respeito aqui. Não sou nenhum moleque para escutar gracinha. Quem se fizer de besta comigo, já viu! Sou muito legal. Agora, quando me esquento, viro bicho. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 13)

Trazendo à cena a agressividade, a exploração da mão de obra barata daqueles catadores de papel, que ali são reduzidos a excrementos, cidadãos abjetos, resíduos expelidos à margem, o dramaturgo desarquiva as vozes silenciadas pela repressão em tempos sombrios da ditadura militar, fazendo o timbre dos desvalidos mais audíveis, desarquivando dessa forma o que fora silenciado nos tempos de regime de exceção e, sobretudo, escavando um lugar de atribuição àqueles marginalizados da sociedade brasileira.

Perambulando pelas ruas das grandes cidades como integrantes de uma população invisível, os personagens da peça são trazidos à cena por Plínio Marcos, abrindo assim o arquivo de um período caracterizado pela suspensão dos mínimos direitos reconhecidos pelo ser humano e sua integridade física. Estendendo-se até o fim de 1968, conhecido como os “anos de chumbo”, esse foi o período mais repressivo da ditadura militar no Brasil. Destaca-se então o desaparecimento e morte de milhares de militares, políticos e estudantes de esquerda. Período em que a liberdade de expressão e manifestação foram intensamente cerceadas.

Daí, ao desarquivar o ano de 1967, permeado por um intenso crescimento econômico que estava em contraste com o aumento da pobreza e da desigualdade social, leva-se em conta “[...] as tensões, contradições ou aporias [...] especialmente aquelas que esboçam um movimento de promessa ou de futuro não menos que de registro do passado [...]” (DERRIDA, 2001, p.44).

Trazendo à cena as tensões e contradições da comunidade dos *Homens de papel*, o dramaturgo circunscreve a parcela da sociedade brasileira que, em um Brasil envolto a um sistema validado pela força da ditadura militar, é colocada à margem por uma força divisória, resultante de um sistema governamental capaz de destruir vidas e calar gerações.

Mas é exatamente às avessas de emudecer a voz dessa geração que se inscreve a dramaturgia pliniana. Com o teatro engajado, que dá forma e voz às personagens, o escritor registra e consigna o momento em que o poder tinha uma ação devastadora sobre as relações humanas. A peça está no seio de uma dramaturgia que se alista e “articula o desejo ou o mal de arquivo, sua abertura para o futuro”. (DERRIDA, 2001, p.45). A pulsão de escrever sobre os cidadãos de papel em diálogos que muito devem à genialidade imensurável de Plínio Marcos, aliado a um descontentamento em ver a face lúgubre do poder em relação ao oprimido, trazem ao palco o obscurantismo desse período.

#### **1.4. À face lúgubre do poder: ação e reação na epiderme dos *Homens de papel***

[...] o período mais sadio dramaturgia brasileira foi entre 66/68. Porque mesmo a gente estando embaixo de uma ditadura violenta, havia uma reação. Uma reação desordenada, evidentemente, em vários setores nacionais, mas havia uma reação. Então se a força da repressão avança e as forças vivas reagem, cria-se um clima propício à criação. Então foi o momento mais sadio, onde todos escreviam com o mesmo vigor, onde as coisas eram ditas, onde ninguém era levado muito a sério, ninguém tinha passado.<sup>9</sup>

A censura foi a máquina que trabalhava para estender seu domínio sobre as formas de expressão. Exercendo sua função devastadora acerca dos meios de comunicação ela também teve função decisiva sobre as manifestações artísticas. O surgimento do ato institucional de número cinco, em abril de 1964, além de promover a saída forçada do presidente João Goulart, fez com que uma atmosfera nebulosa e permeada de medo, conseqüente do abuso de poder, se alastrasse a insegurança na população.

Dessa forma, decisões arbitrárias repercutiram no país e as manifestações artísticas não foram poupadas. Elas estavam sob a vigilância

---

<sup>9</sup> Entrevista concedida a Cláudia Alencar e Carlos Eugênio Marcondes de Moura, em 23 de fevereiro de 1978, p. 10. O texto completo, datilografado, encontra-se no Arquivo Multimeios da Secretaria Municipal de São Paulo.

dos militares que eram encarregados de perseguir, prender e até assassinar os desafiadores do poder.

Assim, a violência no papel de censura foi deixando cicatrizes no seio das produções teatrais. As perseguições não estavam restritas apenas à censura; expressavam-se também por meio de atos de vandalismo e agressões físicas.

O trajeto percorrido pelos rumos da violência é traçado no discurso e nas ações dos personagens de Plínio Marcos, em *Homens de papel*. As agressões físicas são constantes e traçam o perfil de um período marcado por ferimentos gravados e “escritos diretamente na epiderme de um corpo próprio [...] sob cada folha, abrem-se os lábios de uma ferida”. (DERRIDA, 2001, p. 33) De forma abissal, as agressões e os insultos vão perfurando a escrita pliniana,

TIÃO – Filho da puta! Eu te arrebento!  
 (Tião pula em Chicão.)  
 NOCA – Briga!  
 PELADO – Deixa brigar!  
 COCO – Dá-lhe! Dá-lhe!  
 GILÓ – Quem puder mais chora menos.  
 BERRÃO – É só dois. Ninguém se mete.  
 (Entre vaias e risos, os dois homens rolam no chão)  
 MARIA-VAI – Dá-lhe, Tião! Dá nele, Tião!  
 (Chicão leva a melhor e vai estrangulando Tião)  
 TIÃO – (sufocando) Ai...Ai...  
 CHICÃO – Geme, corno manso!  
 TIÃO – Me larga...Me larga...ele me...mata...Me...ajuda...  
 PELADO – Ninguém se mete.  
 MARIA-VAI – Ele vai matar o Tião Não deixa, seu Berrão. Não deixa!  
 CHICÃO – Esse sacana vai se acabar aqui.  
 BERRÃO – (*Dá um pé no peito de Chicão e o joga longe.*) Mixou!  
 (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 24)

As tensões e as discórdias são observadas pelo líder figurativizado pelo personagem Berrão. Percebe-se que o desentendimento é proveniente da reputação de explorador sexual de mulheres do personagem Berrão. Os golpes deixados pela força da violência, física ou verbal, vão ganhando mais força e chega a níveis que alavancam a veemência da agressividade nas vozes e corpos dos homens instituídos de papel. “Toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes” (FOUCAULT, 1970, p. 8-9.) O poder de coerção e os mecanismos de controle se dá pela interdição pela voz do personagem Berrão,

que em primeira instância, trama, maquina, conspira e controla as ações, aludindo-nos a uma primeira hipótese que será desenvolvida mais à frente; a de que ele representa a voz estatal.

Jacques Derrida afirma-nos que a circunstância do arquivo seria a “exterioridade de um lugar, operação topográfica de uma técnica de consignação, constituição de uma instância de um lugar de autoridade”, pois “não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão”. (DERRIDA, 2001, p. 58)

Sobre o teto da ditadura desordenada e em um momento sadio da dramaturgia brasileira, onde havia uma reação da classe teatral sobre a égide de se discutir a realidade brasileira, têm-se os *Homens de papel* que transformam o palco em uma tribuna livre para pensar sobre os problemas do homem na sociedade, “a ditadura militar – com violência repressiva, a censura, a caça aos inconformados – certamente aguçou por contragolpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição”. (CANDIDO, 1989, p. 62)

Em um contexto em que a violência representava ameaça à liberdade de expressão, fazia-se uso de linguagens metafóricas na tentativa de driblar os censores. O dramaturgo não tergiversava frente à censura, não havia textos em linguagens cifradas ou eufemismos que tentassem driblar a proibição de suas peças.

Plínio Marcos fora um dos dramaturgos que mais sofrera com a intervenção da censura do governo militar. A peça *Navalha na carne* de 1967 foi também proibida e liberada depois de manifestações vigorosas de diretores e atores.

Para tanto, o objeto *corpus* da nossa pesquisa, também fora alvo da censura em 1967. Circunscrevendo a miséria e a condição humana reduzida à função de papel, descarta-se, explora-se se comercializa e vende-se. Excluindo dessa forma do meio social.

Sob a causa de um linguajar pesado que traz à cena o retrato cruel da exploração dos catadores de papel, do abandono que traçava aquela margem pela qual os *Homens de Papel* estavam submetidos, corrobora-se a afirmação de Achugar (2006, p. 162), “[...] a narrativa de uma memória democrática implica reconhecer os múltiplos cenários da memória nacional”.

Contar a história de uma parcela da sociedade brasileira que, de certa forma, representa a vivência sob a miséria humana, propagava a ira dos

censores do regime político em vigor, uma vez que, trazer aos palcos, à sociedade e ao público o que atingira os problemas oriundos às diferenças gritantes entre as classes sociais, fomentava “[...] a história como produto de conversação, um debate entre os múltiplos atores ou enunciadores da memória nacional”. (ACHUGAR, 2006, p. 162). Enveredam-nos a vários questionamentos; a censura é livre, pois a miséria é exposta? Quem são os Homens de Papel? Como vivem? Onde vivem? O desespero e a angústia levam à violência?

A linguagem exerce papel fundamental nas relações de poder que se estabelecem entre os *Homens de papel*. O percurso discursivo entre os catadores de papel e seu líder, o personagem Berrão, faz-se de forma tensa na relação opressor/oprimido, dominador/dominados, o dramaturgo debruça-se sobre um linguajar inquietante e desarmônico nos diálogos agressivos que pairam nas relações ali estabelecidas.

Introduzindo-nos aos labirintos das relações humanas, Ortega, sobre o teto do pensamento foucaultiano, nos diz respeito às noções de amizade em Amizade e estética da existência em Foucaut. Afirma-nos que “[...] na relação de amizade, o poder não esconde sua cara. Pelo contrário, desvela ao sujeito sua condição de matéria prima para a renovação das relações interpessoais” (ORTEGA, 1999, p. 12)

Dessa forma no jogo estratégico do poder, “[...] desigualdade, hierarquia e rupturas são componentes importantes da amizade”. (ORTEGA, p. 168)

Assim, nas relações estabelecidas entre os *Homens de papel*, tem-se em evidência o caráter hierárquico do personagem Berrão, que amedronta e que exerce uma postura autoritária frente aos catadores de papel. Berrão na função de líder prepondera-se disso no propósito de calar a voz dos catadores.

CHICÃO – Esse cara há de morrer leproso.

TIÃO– Gente ruim não morre.

CHICÃO – Tu podia acabar com ele.

TIÃO – Não viu a razão pendurada na barriga dele?

CHICÃO – É...ele é a lei. Pau mais forte.

TIÃO – Não adianta a gente apitar. Temos que esperar a volta.

CHICÃO – Nós devíamos armar um chaveco pra ele.

TIÃO– Não dá.

CHICÃO – Podemos forçar a barra.

TIÃO – É bobagem. O Berrão é uma parada federal.



CHICÃO – Como ta, não ta direito  
 BERRÃO – E esses desgraçados não chegam. Quero ser mico de circo se não pegar de pau esse Bichado.  
 MARIA-VAI – Deixa eles no ora veja, Vamos nós.  
 BERRÃO – Se tu mais essa corja não fossem uns vagabundos, podia ir. Mas, como vou aparecer lá na fábrica com esse pingo de papel? Os caras vão cair no meu pelo. Essa porcaria não paga nem a gasolina. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 21)

Os caminhos percorridos pela linguagem da obra *Homens de papel* enveredam à violência, à agressividade que escorre das didascálias rasgantes. O poder permeia o discurso do personagem Berrão que carrega “a razão pendurada na barriga”. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.21)

A ação do personagem se faz disfarçada no papel social de um “patrão” que se vale de uma arma de fogo. E os papéis parecem estar definidos: Berrão é o patrão e os catadores são os empregados. De fato, o patrão é uma máscara que encobre seus verdadeiros propósitos, os de dominar e explorar os catadores. Entretanto, o personagem também é um homem de papel, uma vez que se encontra submerso aos outros poderes, à fábrica: a quem vende o papel arrecadado e ao sistema capitalista.

No discurso do opressor para com os oprimidos, percebe-se a representação muito propícia para a comparação de um Brasil envolto à ditadura militar sobre a sociedade em um contexto de repressão. Os *Homens de papel* entram em cena em um momento histórico quando a sociedade brasileira tinha a sua voz calada por um governo que propagara a imagem de um país que lutava contra as injustiças sociais, entretanto, enclausurava nos porões de tortura quem afrontasse sua ideologia.

Na eloquência das palavras, dos insultos e ofensas na peça inscreve-se o teatro engajado de Plínio Marcos, que jorra da boca de seus personagens marginalizados um vocabulário repulsivo, que melindrava a censura da época.

Dessa forma, registra-se, desarquiva-se uma fase de repressão ideológica e política, como um arquivo “não menos que registro do passado” e que também “inscreve uma impressão na língua e no discurso”. (DERRIDA, 2001, p. 44). Assim, os *Homens de papel* em face aos poderes que se estabelecem na peça (Berrão, a fábrica e o sistema capitalista) têm em sua linguagem a impressão de um período violento, tenso, conflituoso e que traz as marcas da ação e reação dos oprimidos em face ao poder:

BERRÃO – *(que está um pouco afastado)* Mas, pombas, o que é agora?  
 MARIA-VAI – Esse desgraçado falou que o senhor me leva no caminhão pra dormir comigo.  
 BERRÃO – Tu disse isso?  
 CHICÃO – Eu, não!  
 MARIA-VAI – Disse sim! Agora não dá pra trás.  
 CHICÃO – Falei nada, não.  
 MARIA-VAI – Por que o Tião se pegou com tu?  
 BERRÃO – Foi por isso, Tião?  
 TIÃO – Foi.  
 BERRÃO – *(puxando o revólver)* Canalha! Que tu quer me aprontar? O quê? Te meto uma bala na testa, seu sacana de merda! Que tu quer comigo? Diz! *(pausa)* Tu não é bravo? Então, diz! O que quer comigo?  
 CHICÃO – Nada não.  
 MARIA-VAI – Nojento! Na hora de provar, afina.  
 BERRÃO – Vou te dar um castigo! *(Dá vários tapas na cara de Chicão, joga-o no chão e lhe dá pontapés)* Quer mais? Diz! Quer mais? (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 26)

Observa-se que a punição é recorrente, é há uma má distribuição do poder, ela está concentrada no personagem Berrão, que por sua vez utiliza mecanismos verbais ou físicos para comandar a compra e a revenda do papel arrecadado pelos catadores, mas por que ele precisa e tem que punir os demais? Nessa esteira, torna-se necessário salientar que:

Para ajustar os mecanismos de poder que enquadram a existência dos indivíduos: significa uma adaptação e harmonia dos instrumentos que se encarregam de vigiar o comportamento cotidiano das pessoas, sua identidade, atividade, gestos aparentemente sem importância; significa uma outra política a respeito dessa multiplicidade de corpos e forças que uma população representa. (FOUCAULT, 1975, p.76).

A política de vigia no comportamento dos indivíduos se instaura em *Homens de papel*, que provém de um excesso hierárquico que lhe concede o direito de punir, ou seja, uma “Luta desigual: de um lado todas as forças, todo o poder, todos os direitos”. (FOUCAULT, 1970, p. 86). O exercício da punição teve uma longa história; “é encontrado nas práticas militares, religiosas,

universitárias – às vezes ritual de iniciação, cerimônia preparatória, ensaio teatral, prova”. (FOUCAULT, 1970, p. 155).

Para o líder que carrega “a razão pendurada na barriga”, esse revólver representa também o seu poder de controle, o qual é um recurso utilizado por esse poder, e as punições vão atingindo caráter de espetacularização, como se observa na didascália: “PAUSA, *Berrão anda nervosamente de um lado pra outro. O pessoal está agachado. Todos em silêncio*”. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 19).

O que se propaga, na comunidade dos *Homens de papel*, não é somente o poder de controle que Berrão impunha sobre os catadores; mas a punição como espetáculo recorrente, posto que está inscrita exatamente neste personagem a imagem da disciplina, em outras palavras, na ordem do discurso: “A disciplina ‘fabrica’ indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício”.(FOUCAULT, 1970, p. 164).

Essa preposição também se estende ao contexto histórico do nosso objeto de análise, uma vez que, na ditadura militar, os governantes estabeleciam punições para quem afrontasse os princípios que regiam aquele período, que pode ser lido como uma maneira coercitiva de disciplinar a sociedade aos preceitos e ideologias do regime ditatorial. Em *Homens de papel* a partir do excesso do poderio, há uma sociedade disciplinar, que com seus dispositivos de punição, quer garantir a não afronta às sanções normalizadoras.

BERRÃO – Vou te dar um castigo! (*Dá vários tapas na cara de Chicão, joga-o no chão e lhe dá pontapés*) Quer mais? Diz! Quer mais? (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 26).

Da coxia improvisada, percebe-se a aparência violenta do poder fincada na face dos *Homens de papel* que se anunciam isolados e não se encontram no palco italiano. Vasculhando o teatro e entrando no canto do tablado, todos se direcionam a um porão, um porão de aspecto asqueroso, muitos sacos de lixo e os pisos desgastados também compõem o cenário. Percebe-se então, que não há coxia e que os *Homens de papel* já estavam ali.

## CAPÍTULO II: NO DESCOMPASSO DA CENA DOS *HOMENS DE PAPEL*

Percorrendo com veemência os meandros do cenário urbano, o dramaturgo lança os holofotes ao jogo macabro das relações de poder que ali se estabelecem, lançando seus personagens como em um ímpeto de um trem em movimento.

Representando o poder entre os catadores de papel, o personagem Berrão compra o papel arrecadado pelos demais, roubando-lhes do preço e no peso que mais tarde será vendido a uma fábrica de papéis.

A partir dessa “sociedade” de catadores de papel, se assim podemos intitulá-los, dessa coletividade, sociedade anônima, primitiva, eleva-se a metáfora do poder pelo poder, aprisionando no mesmo cárcere, explorador e explorados. Em um sistema desumano em que esses homens estão ou não sujeitos às mesmas leis.

Tendo, como ponto de partida para as reflexões, a “indisciplina” pontuada por Beatriz Resende em *Apontamentos de crítica cultural*, que inicia suas reflexões trazendo-nos a questão de que os Estudos Culturais apresentam-se como estudos, e estabelece-se então, uma ruptura com a investigação universitária organizada em disciplinas, que se mostram insuficientes para a compreensão das manifestações culturais que, segundo a autora, “[...] instala-se, imediatamente, uma provisoriedade, uma abertura, que me parece indispensável em um momento de questionamentos” (RESENDE, 2002, p.11). Trazendo incertezas e anseios, aceitando a “negação” do que seria até então indiscutível, começando pela quebra da organização universitária em disciplinas, esses estudos, instigam teoria e crítica literária como ultrapassagem do que já está previamente revalidado e aludindo à interdisciplinaridade. A partir dessa premissa, faremos a análise das representações sociais e relações de poder que se estabelecem na peça *Homens de papel* (1967), do dramaturgo contemporâneo Plínio Marcos. A obra que narra o drama dos catadores de papel em uma cidade grande,

provocado pelo desemprego e pela exploração do homem, em uma escala de poderes permeada pelo sistema capitalista.

Em *Subalternidad y representación*, John Beverley (2004) propõe-nos reflexões sobre a forma que os Estudos Culturais leem o projeto latino-americano fora da noção binária entre Estado e Sociedade, e que os estudos subalternos seriam uma maneira diferente de lermos a América Latina de um lugar específico. Sobretudo, entre outras proposições, que os estudos subalternos tratam sobre o poder, sobre quem o tem e sobre quem não o tem, quem está ganhando e quem está perdendo. Para tanto, pautaremos-nos nos Estudos Culturais e por extensão nos estudos subalternos. Lembra-nos Moreiras (2001), que “[...] os estudos culturais parecem ser um novo instrumento para a articulação hegemônica.” Há, então, a proposta de lermos a cultura e a sociedade como possibilidade inovadora de olhar um texto, no sentido crítico, desenvolvendo perspectivas até então tomadas como pormenores e que, de alguma maneira, encontramos essa articulação contra a hegemonia do poder instituído nas peças de Plínio Marcos por nos apresentar personagens que circunscrevem as peculiaridades daquela realidade.

Moreiras (2001, p.69) propõe-nos a definição exposta por John Kraniuskas o qual aponta que “[...] os estudos subalternos, como pensamento apropriado sobre as fissuras narrativas [...] cuja base é necessariamente sua recusa em se tornar cúmplice da produção hegemônica de narrativas da heterogeneidade” Abrindo uma fenda, um sôfrego, os Estudos Culturais tornam a análise um confronto com a narrativa, não deixando que ela narre uma hegemonia e não narrando todos como um, e, assim, atendendo às diferenças, podemos lembrar dos personagens plinianos apresentados em cena: prostitutas, marginais, moradores de rua ou catadores de papel, que quebram com uma linearidade literária instituída. Nesse segmento, vale ressaltar que:

[...] os estudos subalternos poderiam contribuir para descolonizar a pesquisa, refletindo criticamente sobre sua própria produção e reprodução do conhecimento e evitando a reinscrição das estratégias de subalternização [...] (MIGNOLO, 2003, p. 279).

Assim, o papel dos estudos subalternos é o de produzir reflexões que superem toda a questão disciplinar do domínio da história, responsável pela rearticulação da noção de processos civilizadores, para que venham a alcançar aquilo que propõem: contribuir para a descolonização da pesquisa, o que dialoga com o objeto-texto dessa análise, uma vez que, tratando-se desse grupo de catadores de papel que se encontra em situação subalterna, a ideia de colonização parece estar em pano de fundo.

Em meio às várias peças escritas por Plínio Marcos, muitas delas eram intituladas por ele como reportagens. Os escritos propostos pelo dramaturgo contemporâneo ultrapassam o viés realista e chega ao naturalismo que Zola propunha:

[...] coloquem de pé no teatro homens de carne e osso, tomados de realidade e analisados cientificamente, sem nenhuma mentira. Espero que nos libertem das personagens fictícias, destes símbolos convencionais da virtude e do vício que não têm nenhum valor como documentos humanos. Espero que os meios determinem as personagens e que as personagens ajam segundo a lógica dos fatos combinada com a lógica de seu próprio temperamento. Espero que não haja mais escamoteação de nenhuma espécie, toques de varinha mágica [...] espero que não nos contem mais histórias inaceitáveis. (ZOLA, 1982, p. 122 – 123)

Para tanto, tomemos como exemplo a sua primeira peça *Barrela* (1958). Plínio Marcos ficou enternecido com o caso de um jovem que fora currado na penitenciária e assim surgiu sua primeira obra dramática a qual permanecera proibida durante 21 anos desde sua primeira apresentação. Seus escritos foram intensamente censurados, uma vez que suas peças são de denúncia social, o que incomodava o regime opressor da época, trazendo-nos de algum porão mal-iluminado a violência e a marginalidade dos submundos de São Paulo. Em fase de experimentação, lembremos da *batalha* proposta por Moreiras (2001 p. 18):

[...] por um lado, a violência divisória fundadora dos estudos culturais, a que chamo de força; por outro, a violência dividida e conservadora dos estudos literários, que denomino poder [...] O “poder” refere-se à posição hegemônica do literário; a “força”, a posição irruptiva dos estudos culturais.

Na batalha metaforizada entre a censura e os escritos de Plínio Marcos, colocamos, de um lado, o poder do sistema opressor da censura; do outro, a

força que compreende uma posição crítica diante dos vetores sociais que nos são apresentados nas peças de Plínio Marcos. Dessa forma, os Estudos Culturais, com a extensão dos estudos subalternos, ajudam-nos a rasgar o véu que colocam em transparência as singularidades das produções, uma vez que estes estudos propiciam-nos melhor leitura sobre a problemática social que nos é apresentada no descompasso da cena dos *Homens de papel*, o espetáculo visto como um espelho de um tempo que não é nosso, mas que nos serve como pano de fundo para reflexões.

*Homens de papel* (1967), de Plínio Marcos, trazem-nos, em dois atos, a história de catadores de papel que, em uma situação subalterna, visto que os personagens que circunscrevem aquela realidade vivem sobre o poder daquele que detém as armas de dominação. Berrão relaciona-se com os demais catadores como um líder que governa de forma humilhante e que rouba no preço e no peso do papel arrecadado.

Na atmosfera do submundo subalterno em que estão submetidos os *Homens de papel*, há a exploração do homem pelo homem. Entre os personagens que vivem marginalizados em uma sociedade capitalista que estabelece jogos de poderes.

Na comunidade dos *Homens de papel*, encontramos um aparato simbólico de um grupo que talvez não tenha acompanhado o desenvolvimento social dos demais, ficando à margem de tal progresso e entre o conflito de duas culturas: a que eles se encontram e a outra, pela qual eles não estão inseridos. Enedino (2009) aponta-nos para o fato de que os marginais (colocados em cena por Plínio Marcos) não estão no sentido de “personalidades desviantes”; são caracterizados pela falta de integração social. Neste prisma, corrobora-se a definição de marginalidade pontuada por Quijano (1978, p. 14). Para o teórico, a marginalidade é:

[...] um fenômeno psicológico, individual, que consiste no conjunto de tensões e conflitos entre os elementos que, provenientes de culturas antagônicas, estão incorporados à personalidade de um indivíduo numa situação de mudança e de conflito culturais, e por esta causa o indivíduo não é capaz de orientar-se coerentemente frente aos problemas de participação na cultura. A marginalidade é uma marca da personalidade.

Os personagens que nos são apresentados em na peça vivem condicionados a um subemprego e estão marginalizados em uma sociedade capitalista, em que a informalidade de sua função torna mais sólido o circuito capitalista. Sua ocupação não é resultado de uma escolha, e sim de um sistema. Fazem parte de outras histórias que ficam embaixo do tapete e que desencadeiam diferenças que estariam condenadas à subalternidade e a exposição dessa realidade: incomodava o poder do sistema repressor da censura.

Para Moreiras (2001, p.149) “[...] os passados subalternos são passados subversivos. Eles são apresentados em sua singularidade como radicalmente desestabilizadores para o pensamento do Estado”. Assim, os passados subalternos são passados perturbadores, pois trazê-los à tona é revisitar a heterogeneidade ali latente em novas formas de problemáticas sociais, o que compromete o pensamento do Estado. Assim se inscreve a dramaturgia de Plínio Marcos, pensando especificamente no objeto *corpus* da nossa análise, uma vez que se tem iluminada a narrativa dos *Homens de papel*, que tratam de uma das minorias esquecidas ou apagadas/silenciadas.

Diante dessa perspectiva, pode-se pensar sobre a relação entre a reflexão social realizada nas peças de Plínio Marcos e a proibição da apresentação de algumas das obras do dramaturgo. Com efeito, o autor lançava os holofotes teatrais sobre personagens que traziam ao palco aqueles homens submetidos ao desemprego/subemprego, inseridos naquele espaço permeado pela lógica do sistema capitalista.

Os Estudos Culturais, neste prisma, seriam a trilha para propor-se uma análise que expressasse os desconfortos, o mal-estar e os ressentimentos visíveis em determinados grupos que estão em situação subalterna.

Os *Homens de papel* trazem para a cena uma literatura que talvez represente uma nação com tantas diferenças sociais, tratando-se do “resto” ou parcela, que simbolize alguma fatia da sociedade brasileira. Nas singularidades que nos são apresentadas na obra pliniana em questão, compreendemos que:

[...] O subalternismo inverte a ordem e coloca a heterogeneidade histórica como base material; ao mesmo tempo, ele nega o modo de produção como um legado epistêmico de totalização ao colocar em primeiro plano seus componentes residuais; [...] ele nega também a



heterogeneidade ao colocá-la além da conceitualização [...].  
(MOREIRAS , 2001, p.145).

Dessa forma, o universo subalterno da obra aborda indivíduos que representam a imagem de “componentes residuais” da sociedade; aqueles que sobram e que respiram em histórias que são resgatadas e que estão abaixo do olhar para evitar a ascensão do fracasso de uma nação.

Os *Homens de papel*, de Plínio Marcos, projetam um foco de luz sob personagens explorados por Berrão, que simboliza a liderança sobre os catadores de papel. O personagem traz um revólver na cintura e possui o poder sobre os outros em um contexto de desemprego e exploração. A peça inicia-se com um pequeno vestígio do que será o seu desconforto:

BERRÃO – Avança o primeiro.  
(*Giló aproxima-se.*)  
GILÓ – Apanhei três sacos.  
BERRÃO – E daí? O peso é que interessa.  
GILÓ – Estão bem cheinhos.  
BERRÃO – A balança é que vai dizer.  
GILÓ – Nos três sacos, um pelo outro, deve ter uns trinta quilos.  
BERRÃO – Vamos ver. (*Pesa o primeiro saco.*)  
Três quilos.  
GILÓ – Só ?! [...]  
BERRÃO – [...] Dois e meio.  
GILÓ – Tá marcando mais.  
BERRÃO – Estou vendo não sou cego.  
GILÓ – Então não é dois e meio.  
BERRÃO - Aqui a gente sempre arredonda.  
GILÓ – Pra menos.  
BERRÃO – É! (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 12).

Os *Homens de papel* não têm direito à voz, não se manifestam diante da figura de seu líder e não contestam os valores ali impostos por Berrão. Há, ali, a articulação de um indivíduo que fala de um lugar de desprezo e do sem-valia. Aqui, torna-se relevante recorrermos a Karl Marx, um dos intelectuais mais presentes no tocante às discussões da exploração na sociedade capitalista. Marx a coloca como mascarada e oculta, sobretudo porque o trabalhador é visto como mercadoria, tendo assim que vender a única mercadoria de que é proprietário: a sua força de trabalho.

Vende-se o seu trabalho por um valor que não corresponde a tudo que ele produziu, se paga apenas por uma parte desse, chamado por Marx de trabalho

social necessário, o remanescente é trabalho excedente que equivale à mais-valia, pois:

O que se considera como mais – valia é o conjunto do excedente, não é só o lucro. No sistema Capitalista, todo excedente de produção, isto é, tudo o que depois que se pagou os produtos assalariados, fica em primeiro lugar nas mãos do dono da empresa, porque ele é dono das mercadorias que foram produzidas e vendidas [...] Mais – Valia é igual ao lucro bruto, ou seja, a soma de todos os rendimentos que não são salários (SINGER, 1983, p. 34 – 35).

Essa forma de exploração de trabalho no sistema capitalista acima assinalada está de certo modo, imbricada nas relações estabelecidas em *Homens de papel*, entre sistema e fábrica, personagem Berrão e seus subalternos, no modo em que ocorre a compra do papel arrecadado pela lógica do arredonda, que resulta nos preços irrisórios que são pagos pela força do trabalho da classe trabalhadora em questão.

Seriam aqueles que, segundo Achugar (2006, p. 14) “[...] falam da periferia ou desse lugar que alguns entendem como espaço de carência” Nesse viés, o lugar do desprezo atribuí ao marginal ou à margem a produção dessa voz que se cala.

## 2.1 Por sermos nós mesmos, e não o que querem que sejamos.<sup>10</sup>

Quem somos nós? Não há uma única resposta, pois “nós” é heterogêneo, deslocado, em constante mudança e sobretudo, não é nem deve falar com uma única, autoritária, solitária, voz. A dificuldade reside no fato de que os planetas têm/temos músicas diversas e “prestar atenção (a suas estranhas ‘outridades’) é algo realmente escandaloso”. (HUGO ACHUGAR, 2006, p. 23.)

“Se todos somos a favor do multiculturalismo, há que definir pelo menos duas das suas formas – uma já antiga e a outra mais do que atual”. Enreda-nos Santiago (2004) que a antiga relaciona-se com *uma cordial literatura latino-*

---

10 Aqui, nos apropriamos da assertiva de Achugar (2006) no tocante à construção do balbucio, aos escritos balbuciantes e à tentativa de responder: “Quem somos nós?”

*americana*<sup>11</sup>, essa apontada como recorrente. Fala-se uma voz impessoal por esse multiculturalismo, em que se mesclam uma outra cultura original nacional, soberana, constituindo o império das elites governamentais, onde díspares etnias, diferentes culturas estão em um entrecruzar fraternal e patriarcal.

Santiago (2004) aponta-nos que o multiculturalismo que reorganiza os elementos desiguais de uma nação, sempre teve como referência que não sofrem alterações “a retórica do fortalecimento das comunidades imaginadas”. O crítico retoma a expressão de Benedict Anderson na qual “a nação é imaginada como uma comunidade limitada e soberana”. Entre três definições trazidas por Anderson sobre a questão anterior, uma em especial nos interessa: “[...]a nação é imaginada como comunidade porque, sem considerar a desigualdade e exploração que prevalecem em todas elas, a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal.” (SANTIAGO, 2004, p. 57).

Às avessas dessa horizontalidade, de um imaginado nível plano, sem diferenças sociais, políticas e econômicas, está inscrita a comunidade dos *Homens de pape*, cujo cunho da individualidade, das diferenças sociais e identitárias ficam absorvidas pela avassaladora soberania do estado-nação. Processo esse que inclui na fissura da narrativa diversos atores sociais que estariam submersos às margens, em prol de uma nação íntegra, fraterna e patriarcal, uma vez que:

As diferenças étnicas, linguísticas, religiosas e econômicas, raízes de conflitos intestinos ou de possíveis conflitos no futuro, foram escamoteadas a favor de um todo nacional, íntegro, patriarcal, fraterno, republicano e disciplinado; aparentemente coeso e, às vezes, democrático. Os cacos e as sobras do material de construção, que ajudou a elevar o edifício da nacionalidade são atiradas no lixo da subversão. (SANTIAGO, 2004, p. 58.)

Das margens à cena, Plínio Marcos lança a verticalidade, as diferenças abissais que se abrem com caráter nada cordial, nem impessoais (como pontua o primeiro multiculturalismo assinalado por Santiago), mostrando-nos o

---

11 Grifo nosso.

cotidiano dos catadores de papel que parecem buscar a libertação do sistema que os aprisiona, mas que, em contrapartida, estão sobrepostos aos poderes, aos cacos que parecem intimamente inerentes.

Aparentemente coeso, a construção do estado pelas regras ditadas ao encontro do primeiro multiculturalismo, [...] “teve como visada prioritária o engrandecimento do estado-nação pela perda da memória individual do marginalizado e em favor da artificialidade da memória coletiva”. (SANTIAGO, 2004, p. 58).

Como apontado no primeiro capítulo, ao revés da memória coletiva, a narrativa aqui analisada marcha em um duplo processo. Ao mostrar-nos a árdua lógica do sistema capitalista que envolve os *Homens de papel*, subverte o caráter íntegro, horizontal, cordial e impessoal, lendo assim a nação em seus pormenores obscuros e lança-nos também a perspectiva da complexidade e multiplicidade das identidades dentro de cada cultura.

Lendo a nação em sua heterogeneidade cultural, como um mosaico de diferentes vertentes culturais, em que se considera os diversos sujeitos sociais, podemos nos lembrar dos migrantes que compõem a cena dos *Homens de papel*:

BERRÃO – Ô, tu aí!  
 FRIDO – Eu senhor?  
 BERRÃO – Tu quer ser catador de papel?  
 FRIDO – É só o que sei fazer.  
 BERRÃO – Tá danado. Que tu fazia antes?  
 FRIDO – A gente era de tratar a terra  
 BERRÃO – Trabalhava na roça?  
 FRIDO – Capinava. Limpava as terras.  
 BERRÃO – Saiu de lá por que?  
 FRIDO – Ganhava pouco. Não dava pra nada. E a gente queria vir pra cidade grande cuidar de arranjar um doutor pra menina. Nós foi sair no Rio. Lá a gente catou papel.  
 NHANHA – A gente escutou o povo dizer que aqui dá mais.  
 NHANHA – Nós viemos. Chegamos hoje.  
 BERRÃO – (*irônico*) Aqui é só trabalhar que ficam rico.

Com efeito, Berrão simboliza a autoridade perante aqueles homens que ali são explorados. Outros personagens como Jiló, Tião, Maria-vai, Chicão, Coco, Pelado e Noca também nos são apresentados como símbolos desse

sistema de exploração. Os personagens não têm nome, são tratadas por apelidos, parecem não ter passado e têm suas identidades fragmentadas e mal delineadas. Sobre o sujeito deslocado ou fragmentado, Hall (2003) faz importante observação:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 2003, p.09).

Definir o que é identidade torna-se tarefa difícil na contemporaneidade, haja vista as várias concepções a esse respeito, sobretudo no tocante aos Estudos Culturais. Podemos observar que identidade e diferença são reproduzidas a partir das relações sociais, como também “[...] partilham uma importante característica: elas são o resultado de atos de criação linguística”. (SILVA, 2000, p. 76). A identidade parece carregar não somente o rastro daquilo que não possui, mas também o traço daquilo que não é, inscrevendo dessa maneira a diferença. Sendo essa, também resultado de um trajeto discursivo e estendendo essas questões para análise de *Homens de papel*, podemos pensar que os significados de identidade são construídos a partir das relações sociais, sobretudo estão interligadas às relações de poder. “Elas não são simplesmente definidas, elas são impostas; Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado em um campo sem hierarquias”. (SILVA, 2000, p. 81).

Outro fator relevante é o título da obra. Nesse segmento, Enedino (2009, p. 56) disserta que:

[...] ambíguo, suscita, primeiramente, a metáfora de personagem de ficção, mas a leitura do texto demonstra que se trata da discussão do perfil de uma parcela da população brasileira. Metonimicamente, reduz-se o ser à sua função e fragilidade: os homens são “papel”:

vendem-se, descartam-se, dissolvem-se, são, portanto, simples mercadorias.

Assim, a peça nos é narrada em um espaço que suscita desemprego e aludi-nos a elementos que poderiam estar naquela atmosfera. O lixo, os sacos cheios de papéis que envolvem aquele universo degradante funcionam como uma extensão dos personagens que são tratados como mercadorias, como detritos pelo personagem Berrão: “Tu fica lá junto dos sacos [...]” (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.18).

A Identidade e o trabalho também trazem relevância à análise, esses fatores vão formando ligações estreitas na peça. A informalidade da função atribuída àqueles personagens abarca a fragilidade daquele contexto, que carece de ordem ou de uma representação da importância conferida a esses indivíduos inseridos em uma atmosfera de exploração.

Beatriz Resende (2002, p. 29) lembra-nos da questão identitária tratada por Stuart Hall, um provocador na discussão de identidades, colocando-a como *celebração móvel*. “O sujeito que anteriormente tinha experiência de uma identidade unificada e estável, assume identidades diferentes em diferentes momentos”. Assim, o sujeito que convivia com uma identidade única, já formulada, agora, vê-se em identidades mais diversificadas em vários momentos, às vezes, uma oposta a outra.

O texto teatral é outro fator a ser tratado, uma vez que o texto pliniano amplia o que nos remete às reflexões sociais e ao que proporciona questionamentos ao leitor e espectador, ultrapassando assim a simples representação de conflitos, e trazendo um viés de transformações ideológicas que vai além da articulação artística, e que, também, deixam os fragmentos sobre a produção dessa memória, sobre os homens instituídos de papel, sobre a constituição memorialística, posto que:

[...] trata-se da memória que remete ao passado, que, evidentemente, se desejaria guardar, preservar, conservar tal e qual (se possível), em vista de um por-vir, de um futuro e, portanto, do outro, de uma alteridade em direção à qual o presente se projeta inexoravelmente. Mas, ao mesmo tempo e contraditoriamente, desejar-se-ia eliminar, destruir, paralisar toda a possibilidade de porvir. Pulsão de vida e pulsão de morte, de prazer e violência, pulsão de conservação e de destruição [...]. (CORACINI, 2010).

Assim, a memória constitui o sujeito e, aqui, relaciona-se com a escritura, que tanto pode ser concretizada pela linguagem verbal ou a escrita, sobretudo, a última, inscreve-se em uma perspectiva discursiva, como a própria ideia de memória, compondo a lembrança de algo que se supõe ter acontecido, a partir do olhar observador do dramaturgo sobre a General Jardim, constitui-se a memória desses sujeitos da escala e social e, por conseguinte, do seu discurso.

Para a preservação de lugares da memória, Coracini (2010) aponta que essa é ao mesmo tempo social e singular. Uma vez que para a organização e seleção são manipulados por aqueles a quem fora conferido poder e autoridade, a voz de Plínio Marcos faz-se então como rastro memorialística e ao mesmo tempo, em uma relação paradoxal, pulsão de vida e pulsão de morte, de prazer e violência, pulsão de conservação e aniquilação, compõe-se sobre a reminiscência do esquecimento.

Entretanto, para a identificação do cidadão como patrimônio cultural, inscreve-se a tessitura discursiva que, por meio de sua perenidade, sustentam o pacto de memorização. Desse modo, a reflexão sobre o texto de *Homens de papel* (1967) envolve o discurso teatral como a:

*Arte do hoje*, representação de amanhã, que se pretende a mesma de ontem, interpretada por homens que mudaram diante de novos espectadores; a encenação de dez anos atrás, por mais qualidades que tenha apresentado [...] o texto, esse é, pelo menos teoricamente, intangível, fixado para sempre. (UBERSFELD, 2005, p. 01)

Dessa forma, temos que considerar o teatro como “Arte do paradoxo”, como pontua Anne Ubersfeld (2005) na cena das suas discussões. Dois fatores corroboram a dualidade intrínseca no teatro; por um lado, pode-se considerar produção literária e, por outro, representação concreta. O teatro é, ao mesmo tempo, eterno, renovável e reprodutivo; efêmero, entretanto nunca idêntico a si mesmo. Para além do paradoxo, Ubersfeld (2005) aponta para o refinamento textual, de complexa poesia e também se abre um abismo no texto então se abrem as feridas sociais que estão expostas em *Homens de papel* e que ronda

a nossa análise. Tal proposição não parece dialogar com Rosenfeld (1993), a qual afirma que:

O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são *representados*, no momento, portanto, em que os declamadores, através *metamorfose*, se transformam em personagens. (ROSENFELD, 1993, p. 21).

O texto pliniano, na sua forma intrínseca, sem analisarmos o fenômeno teatral, de acordo com Rosenfeld (1993) pontua que “[...] a base do teatro é a fusão do ator com a personagem, a identificação de um eu com outro eu – fato que marca a passagem de uma arte puramente temporal e auditiva [...]”. Desse modo, a saga dos *Homens de papel* mostra-nos personagens que circunscrevem a realidade ali percebida e retratada por Plínio Marcos, em busca de episódios significativos, torna consciente sua denúncia social valendo-se de uma linguagem que nos levam àquelas circunstâncias e que nos servem de pano de fundo para reflexões em uma instância “[...] em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 1998, p.19).

No descompasso da cena dos *Homens de papel* tem-se como o espaço interior: as pilhas de sacos e aglomeração dos catadores que compõem a alusão à moradia daqueles homens. Um espaço primitivo em alguma esquina mal-iluminada. No espaço exterior tem-se um ambiente urbano. As ruas são o local de trabalho, lugar pelo qual eles regressam. O espaço e o tempo se entrelaçam à medida que surgem das mazelas brasileiras esses homens que habitam um submundo qualquer e que estão inseridos em um tempo permeado pelo sistema capitalista que os submetem ao trabalho desqualificador.

Os *Homens de papel* parecem estar desvinculados da cidade e enclausurados naquela organização social. A comunidade dos catadores de papel não se integra à sociedade, estão à margem de duas culturas. “As características psicológicas do indivíduo marginal não constituem sua condição mesma de marginalidade e podem melhor ser consideradas como efeitos psicológicos da marginalidade cultural”. (QUIJANO, 1978, p. 16). Os *Homens*



*de papel* que Plínio Marcos põe em cena apresentam comportamento incerto, oscilante e conflituoso no tempo e espaço da história que estão inseridos. “A história da nação ocidental sob a perspectiva da margem da nação [...] sobre a nação ocidental de forma obscura [...] tornam sujeitos imanentes e objetos de uma série de narrativas sociais”. (ENEDINO, 2009, p. 58). Assim, a peça coloca em cena identidades complexas que podem ser olhadas como objetos significantes para lermos alguns pequenos grupos nas histórias literárias que estariam fadados à margem.

A comunidade dos *Homens de papel* emergiu juntamente com o fortalecimento do regime capitalista de produção na constituição de determinados grupos. Com efeito, não temos indícios de quem são, ou quem foram os personagens da peça em questão, o obstáculo dessa assertiva, tem início desde os nomes, tratados de forma monossilábica como o personagem Gá. Na perspectiva de Enedino (2009, p. 58), não há uma identidade definida, “são seres incompletos e identificados por apelidos; daqueles que não são de lugar nenhum”. Exceto Nhanha, Frido e Gá que são os personagens pelos quais temos a informação de que são migrantes e chegaram à cidade grande em busca de trabalho e uma vida melhor. São recebidos por Berrão de forma sarcástica:

BERRÃO – O, tu aí!  
 FRIDO – Eu, senhor?  
 BERRÃO – Tu quer ser catador de papel?  
 FRIDO – A gente era de tratar terra a terra.  
 BERRÃO – Trabalhava na roça?  
 FRIDO – Capinava. Limpava as terras.  
 BERRÃO – Saiu de lá por que?  
 FRIDO – Ganhava pouco. Não dava pra nada. E a gente queria vir para a cidade grande cuidar de arranjar um doutor pra menina. Nós foi sair no Rio. Lá a gente catou papel.  
 NHANHA – A gente escutou o povo dizer que aqui dá mais. [...]  
 BERRÃO – (*irônico*) Aqui é só trabalhar que ficam rico. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.60).

Segundo Enedino (2009, p. 60), Berrão “comanda os catadores de papel com mão de ferro, apresentando traços condizentes com seu apelido, apresentado no masculino aumentativo”. É sabido que o personagem Berrão representa a voz do comando entre os catadores de papel é o guia das ações

ali interpeladas, com exceção do personagem Chicão que, por vezes, tenta afrontá-lo:

CHICÃO – Vadio, não!  
 BERRÃO – Vadio, sim! E tu é o pior! Mas estou de olho em ti. Dá sopa pro azar e tu vê. Acerto teu passo. ( PAUSA) Quero ver amanhã, se tu me aparece só com dois sacos. (Pesa os sacos de Chicão.) O primeiro tem quilo e meio e o segundo tem dois.  
 CHICÃO – Mas eu passei na venda do Seu Quim, antes de vir pra cá. Deu cinco quilos.  
 BERRÃO – (*Atira os sacos na cara de Chicão*) Ta aí! Vai vender pro Seu Quim.  
 CHICÃO – Ele não compra.  
 BERRÃO – Então se dane.  
 (*Chicão fica parado, olhando Berrão.*)  
 BERRÃO – Cai fora, anda!  
 CHICÃO – Compra aí, seu Berrão. Estou duro.  
 BERRÃO – Aqui é três quilos.  
 CHICÃO – Três e meio, o senhor falou.  
 BERRÃO – Falei três.  
 CHICÃO – Escutei bem, o senhor disse três e meio.  
 BERRÃO – Falei três, e não vou pesar de novo só pra tirar sua cisma.  
 CHICÃO – Todo mundo ouviu o senhor falar três e meio.  
 MARIA-VAI – Eu não escutei nada.  
 TIÃO – Eu estou por fora.  
 PELADO – Negócio dos outros, não quero nem saber.  
 NOCA – É melhor, se a gente mete a butuca vão dizer que a gente ta secando.  
 BERRÃO – Mas tu ouviu eu falar três, não ouviu, Noca?  
 CHICÃO – Foi três e meio que ele falou, não foi?  
 NOCA – Disse três. Só falei o que escutei e porque fio perguntada.  
 BERRÃO – É três mesmo. Pega a grana e te arranca.  
 (*Chicão pega o dinheiro e os dois sacos vazios e se afasta.*) (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.15-16).

Percebe-se que o personagem, na maioria das vezes, manipula as situações como também forja o discurso da alteridade, que naquele momento, nega-se a se posicionar contra essa voz, contra esse poder. Há uma resistência diante de uma perspectiva de afrontamento, uma posição que não complementa a fala daqueles que estão vivenciando a mesma realidade, mas sim, complementar àquele que os repudia. Sobre a complexidade é importante salientar que se trata de:

Uma forma de vida mais complexa que comunidade, mais simbólica que sociedade, [...] menos homogênea que a hegemonia, menos centrada que o cidadão, mais coletiva que o “sujeito”, mais psíquica do que a civilidade, mais híbrida na articulação de diferenças e

identificações culturais do que pode ser representado em qualquer estruturação hierárquica [...] (BHABHA, 1998, p.199)

Vê-se em *Homens de papel* o espelho de uma sociedade que estabelece relações humanas tensas. Berrão exerce o poder sobre os catadores de papel de forma que eles se submetam às leis humilhantes que seu líder impunha.

A comunidade dos *Homens de papel* mostra-nos uma sociedade que está no claustro de um porão escuro e na falta de aparatos econômicos, encontra-se certa urgência na exposição desses retratos da sociedade. Aqui, faz-se necessário recordarmos da assertiva de John Beverly (2004) de que os estudos subalternos não fazem uma apologia, ou um discurso defensivo destes, mas sim, uma forma diferente de lermos as peculiaridades da América Latina de um lugar específico.

Bhabha (1998, p. 204) propõe-nos:

A apreensão de tempo duplo e cindido da representação nacional [...] questionar a visão homogênea e horizontal associada com a comunidade imaginada de nação. Somos levados a interrogar se a emergência de uma perspectiva nacional – de natureza subalterna [...].

Tem-se a valia da proposição do tempo duplo, centrada na representação social, levando-nos a um caminho que envereda à reflexão de um olhar homogêneo. Uma perspectiva horizontal que não corresponde com a realidade apresentada na peça *Homens de papel*, uma vez que a diferença e as peculiaridades sociais estão escritas ali, saindo das entranhas de uma visada subalterna; esquecida ou renegada; o que faz surgir um verdadeiro grito por um revisitar social. Se tal análise fosse feita na década da escrita da peça, essa proposição aludi-nos a uma relação paradoxal; realizada naquele tempo, naquela atmosfera, talvez houvesse em seu plano, uma apreciação mais eficaz, por outro prisma, pode-se levar em consideração a possibilidade de alguma espécie de cegueira em tal leitura.

Ao representar uma fatia da história oficial por meio dessa narração pliniana, a peça nos leva àquele tempo. Corrobora-se aqui a assertiva de Bhabha (1998) de que:

O povo não é nem o princípio nem o fim da narrativa nacional; ele representa o tênue limite entre os poderes totalizadores do social [...] as forças que significam a interpelação mais específica a interesses e identidades contenciosos, desiguais, no interior de uma população. (BHABHA, ano, p. 207).

O espaço que se abre na cena tem os limites estreitos entre os poderes que se entrelaçam ali em forças díspares. Compondo o cenário que estabelece novos valores humanos, Berrão traz para a trama dos catadores de papel o tênue limite entre os poderes daquela comunidade. Tem-se a autoridade para com os catadores de lixo, a relação estreita com a fábrica, o que revela a influência do sistema capitalista sobre os marginalizados catadores.

BERRÃO – Se tu mais essa corja não fossem uns vagabundos, podia ir. Mas, como vou aparecer lá na fábrica com esse pingo de papel? Os caras vão cair no meu pelo. Essa porcaria não paga nem a gasolina.  
Mas, esses dois vão ter um acerto comigo. Pode botar fé.  
(*Berrão continua a andar nervosamente de um lado para outro.*)  
(PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 21-22).

Nas didascálias do texto, que Segundo Maingueneau (1996), temos as informações que o autor fornece para a encenação ou mais geralmente, para a atualização de seu texto, pois o destinatário deste pode não ser um profissional do teatro ou tratar-se somente de leitores. Nas rubricas, diferentemente das réplicas dos personagens, são enunciados diretamente relacionáveis ao autor e pertencem ao metadiscurso. Estão longe de serem um elemento acessório da obra e é uma das dimensões essenciais que nos trazem pontuações bastante pertinentes para essa análise do texto dramático. Encontramos nesse aspecto a densidade da problemática relacionada aos poderes, que estão em estreito fio condutor. Essa informação que nos é sugerida aproxima-nos na interferência de um poder sobre o outro, mostrando-nos a tensão gerada na cobiça de interesses específicos.

Vale lembrar aqui, a proposição de Bhabha (1998, p. 209) sobre o desestabilizar do significado do povo como homogêneo, uma vez que “estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade

de sua população”. Na teia dos fios de interesses apresentados na obra, Berrão estaria interessado em explorar os catadores de papel, a fábrica estaria interessada no papel trazido pelo personagem Berrão e o sistema capitalista preocupado em tirar proveito da parcela lucrativa gerada pela fábrica, corroborando, assim, o processo desses interesses. Em um pormenor nessas conexões, sobretudo no seu início, os catadores de papel estariam interessados na sobrevivência, mesmo na informalidade e exploração que o subemprego pelo qual são inseridos esses marginais.

Arremessando um espaço sem luz, uma mancha escura, entre uma comunidade como retrato homogêneo, têm-se as divisões dos poderes encontrados na peça: o personagem Berrão, a fábrica e o sistema capitalista. A obra *Homens de papel* parece retratar um obstáculo que não estaria somente interligado às individualidades de uma nação, o que poderíamos encontrar na atmosfera do texto-objeto dessa análise, por questões sociais da sua ficção, trazendo o povo, o proletário, o subalterno para a cena.

Na trilha das diferenças culturais, Bhabha (1998, p. 21) vale-se do conceito de Freud, sobre o “narcisismo das pequenas diferenças” que, se reinterpretarmos este, viria como uma maneira de compreendermos como a fronteira que assegura os limites coesos da nação ocidental, pode facilmente dar uma nova forma, de maneira imperceptível, no que antecede na estrutura interna incerta ao sujeito que está “dividido entre a imagem icônica da autoridade e o movimento do significante que produz a imagem”.

Bhabha (1998) enfatiza que enquanto um limite firme é mantido entre os territórios e a ferida narcisista se faz presente, a agressividade será projetada no Outro e no Exterior, e baseando-se em Lefort, argumenta, ainda, que se considerarmos o povo como a articulação de uma duplicação da interpelação nacional, o sujeito está dividido entre a imagem icônica da autoridade e o movimento do significante que a produz, de tal forma, que o próprio signo do social é condenado a deslizar constantemente de uma posição à outra, o que de certa forma acontece com o personagem Chicão, frente ao personagem Berrão, que projeta sua agressividade nos demais catadores de papel.

Pode-se observar tal deslize de comportamento quando Maria-vai e Tião aproximam-se de Berrão para que ele pese o papel arrecadado pelo casal e pede para que Tião não participe da compra da mercadoria; entretanto Maria-

Vai questiona a quantidade supostamente pesada por Berrão e ele sugere que ela vá à fábrica conferir o preço, como fora feito antes, e ela aceita o convite. Tião revolta-se e diz que também irá. Ocorre, todavia, que Berrão faz a ameaça de “tirar o seu ponto” caso isso aconteça. Logo depois, o personagem Chicão, aproxima-se de Tião, na tentativa de alertá-lo sobre o propósito de Berrão:

CHICÃO – Tu vai deixar ele levar outra vez a tua mulher ?  
 TIÃO – É só pra conferir.  
 CHICÃO – Tu vai engolir isso?  
 TIÃO – É bom alguém daqui ir conferir.  
 CHICÃO – Então por que ele não te leva? Porque tu é feio que nem a peste. Leva a Maria, que é fêmea.  
 TIÃO – Que tu quer dizer com isso?  
 CHICÃO – Que ele vai se servir às custas da tua mulher.[...] (PLÍNIO MARCOS, ano, p. 19-20).

[...]

CHICÃO – Quem azucrina sua vida não sou eu, não.  
 É tua mulher mais esse Berrão. Ele que te desgraça. É ele. E não é só contigo que o merda se invoca. É com todo o mundo.  
 Vive sacaneando a gente. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 20).

O personagem Chicão impulsiona Tião a questionar as imposições de Berrão, mas o diálogo transforma-se em uma discussão e depois Chicão sugere que, se ninguém trabalhasse, ele não teria papel para entregar à fábrica, desestruturando, assim, o seu poder sobre aquele grupo. Chicão representa a voz do descontentamento em relação às condições aplicadas ao grupo e aos preços que Berrão impõe ao papel arrecadado; entretanto, frente à figura de quem tem o poder naquele contexto, Chicão, que segundo Enedino (2009, p. 64), o “nome no aumentativo – Chicão – não correspondem, portanto, força e segurança suficientes para fazer valerem seus argumentos e seus planos”, anuncia um posicionamento crítico perante aquela realidade, mas renuncia, na presença de Berrão, ao que fora pronunciado anteriormente, e não mantém seu posicionamento firme e sim, um discurso que desliza com frequência de uma posição à outra.

MARIA-VAI – Tu vai provar o que disse de mim.  
 CHICÃO – Que foi?  
 MARIA-VAI – Que o Berrão se trata comigo?

CHICÃO – Vai à merda! Todo mundo sabe disso.  
 MARIA-VAI – O senhor escutou isso seu Berrão?  
 BERRÃO – (*que está um pouco afastado*) Mas, pombas, o que é agora?  
 MARIA-VAI – Esse desgraçado falou que o senhor me leva no caminhão pra dormir comigo.  
 BERRÃO – Tu disse isso?  
 CHICÃO – Eu, não!  
 MARIA-VAI – Disse, sim! Agora não dá pra trás.  
 CHICÃO – Falei nada, não.  
 MARIA-VAI – Por que o Tião se pegou com tu?  
 BERRÃO – Foi por isso?  
 TIÃO – Foi.  
 BERRÃO – (*puxando o revólver*) Canalha! Que tu quer me aprontar? O quê? Te meto uma bala na testa, seu sacana de merda! Que tu quer comigo? Diz! (*Pausa*) Tu não é bravo? Então diz! O que quer comigo?  
 CHICÃO – Nada, não.  
 MARIA-VAI – Nojento, na hora de provar, afina. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 26-27).

Os personagens da peça tornam-se vacilantes em suas posições; o que nos lembra a proposta de Quijano (1978) sobre o conceito de marginalidade que nos elucida às personalidades desviantes, uma vez que os indivíduos sofrem de incertezas psicológicas advindas do conflito cultural no qual estão inseridos.

É nesse lugar, no qual se inscreve o marginalizado, que se tem a voz dessa minoria. Uma voz com o tom da denúncia social acirrando os árdios retratos daquela realidade que advém das entranhas da comunidade dos *Homens de papel*, propondo um lugar para que fale o exilado, a minoria e o marginal.

## 2.2. Ao olho do poder

TIÃO – Os sacos deles é da gente.  
 CHICÃO – É de quem pegar.  
 (*Todos se precipitam sobre o três novos. Frido, Nhanha tentam impedir, são derrubados, Gá grita. Reina grande confusão. Os catadores velhos pegam os sacos e disputam entre si com grande violência. Frido e Nhanha tentam recuperar os sacos, mas são repelidos. Berrão diverte-se.*) (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.28.)

Também nos interessa o que pontua Michel Foucault (1979) em *Microfísica do poder*, sobre a politização do intelectual tradicional que, de um lado ocupa uma posição na sociedade no tocante à produção capitalista e na

ideologia que ela impõe ou produz; por outro lado, seu discurso “[...] enquanto revelada uma determinada verdade”, desenlaça relações políticas onde essa não era percebida. Essas duas formas não são estranhas uma à outra, porém não coincidem necessariamente. Segundo Foucault (1979) “[...] havia o tipo do intelectual Maldito e o tipo de intelectual socialista”.

Aqui, é inevitável lembrarmos *Bendito Maldito* (2009), como fora intitulado a biografia de Plínio Marcos de Barros escrita por Oswaldo Mendes. *Maldito* talvez por escolher os desvalidos, marginalizados ou enclausurados em algum submundo, mas *Bendito* por não hesitar em colocar em cena o seu senso de justiça, mostrando-nos e revelando-nos verdades camufladas pelo sistema ditatorial.

A esse intelectual marcado pelo traço da denúncia social, da reação contra a violência do poder, contra a força abrupta que corrompia a liberdade de expressão: “O intelectual diz a verdade àqueles que não a viram e em nome daqueles que não podiam dizê-la, consciência e eloquência” (FOUCAULT, 1979 p.70-71).

Compartilhando a experiência da ferida, do deslocado à margem, um lugar não menos dramático que se assume de forma submissa a um líder tirano, Plínio Marcos traz à cena, dos *Homens de papel*, o descompasso daquelas vidas vividas sofregamente, ferozmente, onde as falas e a velocidade das ações desenlaçam conflitos que deslizam em gume, na ausência de um sistema político que colocasse todos os indivíduos da sociedade no mesmo ritmo social. E que fizesse com que aqueles que estão à margem, não dançassem a dança macabra que extravasa violência e tensão em condutas destoadas, que fazem reinar o caos nas relações entre os homens, construindo assim, um raro *balbucio* pelo qual evoca Hugo Achugar (2006), escrito nas balbuciantes falas dos *Homens de Papel*.

BERRÃO – Até ontem. Agora a gasolina subiu. Se não quiser fazer acerto comigo leva direto pra fabrica. Mas já vou avisando, e é bom que todo mundo escute. Tenho um arreglo com os caras lá da fabrica. Dou sempre um come quieto pro sujeito que compra o papel. Se falar pra ele não comprar de alguém, ele não compra mesmo. Assim, me cubro das sacanagens. Agora, sua cabeça é seu guia quer ir lá vender, vai.

GILÓ - Não. Sempre fiz acerto com o senhor.

BERRÃO – Então pega o tutu e cai fora. Já enjoiei da tua fuça.



(PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 03).

Percebe-se a figura dominadora do personagem Berrão, onde as feridas da violência social são expostas em caráter panfletário, porém não são absorvidas; mesmo se fazendo presente no dia a dia dos indivíduos, ela evolui nesse intervalo que as informações vão e vem sem serem questionadas. Assim, fazendo uso de uma linguagem que parece retratar fielmente a posição do opressor para com os oprimidos, como um código exclusivo daqueles catadores de papel. O sistema capitalista sobrepõe-se à fábrica, e essa por conseguinte, sobrepõe-se ao personagem Berrão e aos moradores de rua, formando os fios da teia dos poderes ali entrelaçados.

Mas o que é o poder? Foucault (1979, p. 75) traça algumas considerações que endossam a nossa leitura. “Esta dificuldade – nosso embaraço em encontrar as formas de luta adequadas – não virá de que ainda ignoramos o que é o poder?”. Para Foucault (1979), o poder teria uma forma tão enigmática, visível e invisível ao mesmo tempo, oculto e presente, ele estaria em toda parte, que se chama poder.

A teoria do Estado, a análise tradicional dos aparelhos de Estado, sem dúvida não esgotam o campo de exercício e de funcionamento do poder. Existe atualmente um grande desconhecido: quem exerce? Onde exerce? Atualmente se sabe, mais ou menos, quem explora, pra onde vai o lucro, por que mãos ele passa e onde ele se reinveste [...] Além disso, seria necessário saber até onde se exerce poder, através de que revezamentos e até que instâncias, frequentemente ínfimas, de controle, de vigilância, de proibições, de coerções. Onde há poder, ele se exerce.

Envolto ao ríspido sistema capitalista, a comunidade dos *Homens de papel* retrata as relações de poderes que são operadas de forma ríspida pela obtenção de lucro, que se expande na representação daquela pequena sociedade exposta àquelas condições de miséria, tematizando assim uma das problemáticas sociais brasileiras.

O bando de catadores papel de uma cidade grande como São Paulo, onde se consuma exploração diária praticada pelo líder Berrão, mostra-nos o mecanismo de exploração bastante favorável no tocante às discussões sociais, a partir do aspecto odioso e repugnante “Tenho um arreglo com os caras lá da

fábrica. Dou sempre um come quieto pro sujeito que compra o papel. [...] Assim, me cubro das sacanagens”. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 13)

“Onde há poder, ele se exerce”. O poder permeia o universo discursivo no descompasso da cena dos *Homens de papel*. Nas ações do personagem Berrão, vê-se as intenções de dominação sobre o grupo, atos de **coerções** e **controle** sobre os moradores de rua. Desde a sua introdução na cena enunciativa, o domínio sobre os mais fracos se revela já no início na apresentação do personagem nas didascálias: “Jiló, Tiao, Maria-vai, Chicão, Coco, Pelado e Noca, estão diante de Berrão, que traz um revólver na cinta e uma balança de gancho na mão”. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 11)

A voz do dramaturgo insere o personagem Berrão diante dos demais de forma significativa para efeitos de sentido ao que concerne aos poderes ali estabelecidos. O símbolo de sua justiça é o próprio *revólver*, que evoca a sua intenção de dominar, uma justiça imposta aos demais.

Reproduzindo um raro balbucio das personagens em cena e fazendo a voz desses marginalizados ressoar nos quatro cantos do tablado, o dramaturgo estreita as relações entre arte e sociedade, trazendo à cena das discussões a diversidade da cultura brasileira e, sobretudo, suas problemáticas sociais. Assim, torna-se inevitável revisitarmos a linha tênue entre obra e história, daí corrobora-se a afirmação de Nolasco (2010, p. 25):

Cada vez mais, estudos de literatura têm mostrado a importância de se trabalhar o texto literário (re)considerando, simultaneamente, o *locus* cultural de onde emerge tal construção, com todos os acontecimentos políticos, sociais e culturais que o constituem.

Revisitando as características da obra que representa as relações humanas tratadas de forma ríspida pelo sistema capitalista, torna-se relevante verificarmos como se encontrava o painel daquela escala trabalhista no dado momento em que fora produzida. Sobre esse aspecto, Enedino (2009, p. 55) faz importante observação:

Quando foi representada pela primeira vez, em 1967, o país contava com um pequeno número de catadores de lixo nas grandes cidades como São Paulo – cenário da peça -, e o material recolhido limitava-se ao papelão que ficava depositado perto das lojas de departamento mais famosas da cidade, à época, como a Mesbla e o Mappin. Daquela época até hoje, houve uma multiplicação de

catadores de lixo pelo país, muito dos quais encontram, nesse trabalho informal, o único meio de sobrevivência.

Entranhando-se na problemática social que emerge no país em 1967, os *Homens de papel* trazem à cena as angústias de um grupo submetido a um trabalho desqualificador. Parecem emergir dos efeitos do sistema político-econômico do país, onde a produção de riquezas, aqui, do papel arrecadado, são regidas por preços determinados no jogo macabro da obtenção pelo lucro. O capitalista, representado pela fábrica de papel reciclável, compra a força do trabalho de terceiros a fim de fomentar a obtenção de lucros e acumulação do capital produtivo. O estado parece ausentar-se, deixando a cargo das empresas a dominação e a exploração da classe trabalhadora. Elucidando-nos no acúmulo de bens, o estabelecimento de novos valores sociais, no sentido taciturno da exploração do homem e estreitando as relações entre opressor e oprimidos, aos que detém e não detém o poder. “Evidentemente como aliado do proletariado, pois, se o poder se exerce como ele se exerce, é para manter a exploração capitalista”. (FOUCAULT, 1979 , p.77).

A maximização desses lucros recai-se no painel insinuado na saga dos *Homens de papel*. O personagem Berrão intermedia as relações da fábrica e catadores de papel, pagando-lhes preços irrisórios aos catadores. Ali, o personagem representa a autoridade, a opressão e as tensões que carregam o descompasso da cena, em contrapartida, esse líder também está atrelado ao sistema capitalista e ao poder da fábrica. “Se tu mais essa corja não fossem uns vagabundos, podia ir. Mas, como vou aparecer lá na fábrica com esse pingo de papel? Os caras vão cair no meu pelo.” (PLINIO, MARCOS, 1967, p. 21). Dessa forma, o personagem Berrão, também, se faz um homem de papel, também é dependente ao sistema e por ele está submerso. Baseando-se nessa parcela social marginalizada por um sistema que carrega a preponderância do poder nas relações humanas, Plínio Marcos lança os holofotes à áspera era da exploração do homem pelo homem,

*(Aproximam-se Maria-Vai e Tião.)*

BERRÃO – Pra que vem em dois? Tu sai de lado.

Deixa tua mulher cuidar das coisas.

Ela entende melhor do que tu.

TIÃO – Fico os dois. Os dois que catou.

MARIA-VAI – Te arranca, Tião. Seu Berrão já falou.  
 TIÃO – Cala boca, mulher. Sei o que faço.  
 BERRÃO - (*Empurra Tião pra longe.*) Deixa só ela aqui! Tem medo que eu cante tua mulher?  
 MARIA-VAI – Onda dele, Seu Berrão. Ele não é de nada.  
 (*Tião afasta-se triste.*)  
 BERRÃO – (*pesando os sacos.*) Tudo junto dá seis quilos.  
 MARIA-VAI – Pouco.  
 BERRÃO – Quer ir na fábrica conferir, como no outro dia?  
 MARIA –VAI – (*sem jeito*) Vou.  
 BERRÃO – Então tu vai. Tião, tua mulher não confia na balança. Diz que estou roubando. Pra tirar a cisma dela, vou levar ela comigo lá na fábrica.  
 TIÃO – Eu vou junto.  
 BERRÃO – Tu não vai a parte nenhuma.  
 TIÃO – Então a Maria também não vai.  
 MARIA-VAI – Vou! Quero saber o certo.  
 TIAO – Não vai.  
 MARIA-VAI – Vou! Tu não me manda.  
 TIAO – Não vai!  
 BERRÃO – Ela vai! Se ela não for, te tiro o ponto.  
 Não vou querer lidar com gente que acha que eu estou metendo a mão. Pombas! Hoje que estou de boa lua, que vou dar uma colher de chá para ela ir saber lá na fábrica como é o macete, tu vai se invocar? Ela vai. Se tu espernear, te tomo o ponto e dou pra outro.  
 MARIA-VAI – Deixa de ser chato, Tião.  
 (*Tião afasta-se, triste.*)  
 BERRÃO – Tu fica lá junto dos sacos.  
 (*Maria-vai fica perto da pilha de sacos.*)  
 (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 17- 18).

Torna-se se latente o temor e a intimidação que a figura do personagem Berrão impõe sobre os demais na força persuasiva do seu discurso, introduzindo prenúncios e intimidações relacionadas com o trabalho de catar papel, o único meio de sobrevivência dos moradores de rua. Assim o líder tirano os aterroriza ameaçando tirar-lhes sua única alternativa de instabilidade.

A fábrica que se apresentou no cenário enunciativo de forma a fomentar as relações de poderes, como cenário verbal, que na assertiva de Patrice Pavis (1999) defini-se pelo o que é mostrado por meio de meios visuais, é demonstrado pelo comentário de um personagem. Aludindo-nos a esse outro universo dramático, a fábrica é anunciada, agora, pela insinuada exploração, não mais da mão de obra barata e, sim, da exploração sexual das mulheres.

A sociedade capitalista, aqui representada pela comunidade dos catadores de papel, repousa sobre a exploração do trabalho humano, e em uma perspectiva onde não só esse passa a ser mercadoria, como também delineia-se à exploração sexual, circunscrevendo as mazelas da sociedade brasileira

sob o teto do sistema capitalista. Torna-se relevante lembrarmos, aqui, de uma das interrogações propostas por Mignolo (2003) no tocante aos estudos subalternos:

Os estudos subalternos latino-americanos visam transformar a historiografia enquanto prática acadêmica e introduzir uma nova dimensão na história dos estudos latino-americanos, ou visam também “perturbar e descarrilhar a vontade dos poderosos?” (MIGNOLO, 2003, p. 272).

A saga dos *Homens de papel* traz das margens à cena os subalternos assolados pelo sistema político-econômico vigente na época. O termo “subalterno” do latim *subalternus*, “aquele que depende de outrem: pessoa subordinada a outra”. O termo se refere às pessoas, grupos ou regiões que estão fora do poder da estrutura hegemônica.

Na esteira de Beverley (2004), a perspectiva subalternista conduz à possibilidade e uma nova política interpretativa, que nos possibilita desvencilharmos das amarras européias e, que, sobretudo, alavanca o embate teórico-crítico no tocante às peculiaridades da sociedade na América Latina.

Perturbando a vontade dos poderosos, a peça *Homens de papel* também não ficou de fora dos censores da ditadura militar. Em entrevista realizada em 15 de fevereiro de 1988, no programa Roda-Viva da TV Cultura, o dramaturgo nos conta sobre a proibição da peça. Fora feita uma adaptação do texto que não chegou a ser encenada, pois a censura interferiu.

Despontando personagens cuja realidade social traz incômodo, importuna e inquieta o sistema político, aguçando assim a interferência direta da censura. Ao mostrar-nos essa singularidade cultural, Plínio Marcos procurou ouvir o que foi silenciado na história oficial e à sua maneira, não silenciou o difícil cotidiano dos catadores de papel que advém do insucesso político em meados da década de setenta. Sobre esse grupo marginalizado, sem voz ou representatividade em decorrência do seu *status* social, vale lembrarmos da assertiva de Bhabha (1998), no tocante às diferenças culturais e às minorias:

O objetivo da diferença cultural é rearticular a soma do conhecimento a partir da perspectiva da posição de significação da minoria, que resiste à totalização - a repetição que não retornará como o mesmo,

o menos-na-origem que resulta em estratégias políticas e discursivas nas quais acrescentar não soma, mas serve para perturbar o cálculo de poder e saber, produzindo outros espaços de significação subalterna. (BHABHA, 1998, p.228).

Produzido rufos àqueles que falam das margens, o dramaturgo enfrenta questões de injustiças sociais brasileiras e diferenças culturais gritantes sendo contrário às ideologias do período ditatorial. Não é difícil vermos, perambulando pelas ruas, personagens como Chicão, Tião, Berrão, Noca, Gá, Maria-vai, Giló, Nhanha, frido, Pelado e Poquinha. Com coragem e ousadia trazidos ao tablado, repercutem o balbucio de integrantes de uma comunidade invisível, ignorados, excluídos pelo poder e que tem em sua essência as ríspidas relações de poder.

A busca pelo poder também se dá entre as mulheres dos catadores que vez ou outra, tornam o personagem, Berrão, objeto pleito, disputando assim a atenções e preferências dele que se habitua a convidá-las para “conferir” o peso dos papéis arrecadado na fábrica:

BERRÃO – anda, gente. Vamos logo com essa zorra!  
 (Noca aproxima-se e Pelado vai para junto dos outros.)  
 BERRÃO – Dois sacos. (Pesa.) Cinco quilos.  
 NOCA – Vai levar a perebenta pra conferir?  
 BERRÃO – Tu vai amanhã.  
 NOCA – Deus me livre! Tu quer passar doença dessa vaca pra mim?  
 (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.18).

As mulheres que compõem o descompasso da cena dos *Homens de papel* aceitam e pleiteiam a preferência do patrão. No disputado jogo do poder que ressoa cada vez mais alto, relacionando seus personagens a seus interesses.

Para além dos poderes já sabidos (sistema capitalista, fábrica e personagem Berrão), é possível retalhar e analisar minuciosamente outros poderes que se dividem entre os *Homens de papel*. Na tríade Berrão, Chicão e Tião tem-se a sobreposição de poderes. Como já é sabido, o primeiro tem a dominação do grupo devido à fragilidade dos catadores de papel; Chicão parece explorar a fraqueza moral de Tião que, por sua vez, assimila a posição de marido enganado e busca sua honra ao castigar sua mulher:

TIÃO – Galinha desgraçada! Não pode ver macho que já quer sair pra se roçar com ele. Vadia sem-vergonha. Hoje ela me paga.  
 NHANHA – Mas ela só foi levar o Frido na Bica.  
 TIÃO – Eu manjo essa história de bica. Mas hoje pego essa puta na porrada. Frito ela. (Tião procura um pedaço de pau. Acha um que lhe serve.)  
 TIÃO – Hoje ela vai se rebolar.  
 NHANHA – O que o senhor vai fazer?  
 TIÃO – Vou fazer o cacete cantar.  
 NHANHA – Dona Maria não fez nada demais.  
 TIÃO – Deixa essa cadela pra mim. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 49.)

Endossando o coro dos marginais postos em cena por Plínio Marcos, enquanto Chicão e Tião se deixam levar pelas ações desenfreadas e impulsivas, o personagem que representa a liderança entre os catadores de papel, age pela articulação do seu discurso, como forma de manter o seu poder:

BERRÃO - Essa gente vai catar no seu ponto. Junto com tu? Vai achar ruim?  
 COCO – Eu não. Pode catar. Eles precisam.  
 BERRÃO – Tu não gosta de trabalhar mesmo. Bem, o pessoal te põe dentro do macete. Pega esse dinheiro depois agente desconta.  
 (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 35.)

Usando seus artifícios para burlar os catadores, o personagem Berrão conserva sua ação manipuladora, mantendo um clima de intimidação sobre os demais, ficando os catadores de papel em condição de oprimidos à face do opressor.

Em contrapartida, a insatisfação do grupo faz com que eles fomentem mudanças nas regras do jogo, até então estabelecidas pelo patrão. O personagem Berrão dita suas leis e Chicão é o primeiro a se manifestar e motivar uma possível rebelião:

*(Berrão continua a andar nervosamente de um lado para outro.)*  
 CHICÃO – Tu escutou?  
 TIÃO – A Maria tá assanhada, né? Mas, quando ela voltar, tu vai ver. Arrebeno essa vaca.  
 CHICÃO – Psiu! *(Pausa)* Não falei da Maria, não. Tu não escutou o Berrão se queixar que é pouco papel?  
 TIÃO – E daí? O miserável sempre quer mais.  
 CHICÃO – E é aí que ele pode cair do burro.  
 TIÃO – Não sei porquê.

CHICÃO – Sei eu. É só a gente encostar o corpo, ele entra em pua. Se ninguém catar papel pra ele, quero ver o que o sacana vai dizer na fábrica.

TIÃO – Precisava ser todo mundo junto nessa jogada.

CHICÃO – Claro!

*(Pausa. Os dois pensam.)*

TIÃO – Tu já falou com os outros?

CHICÃO – Ainda não. Mas, se a gente fala, eles embarcam nessa canoa. Pode crer. Todo mundo tem bronca desse Berrão.

TIÃO – Isso é mesmo. Fala com o pessoal, se eles entrarem no arrocho, eu também entro. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 22 – 23).

Buscando livrar-se da opressão, os oprimidos sabem ao certo o seu alvo e como devem agir. Chicão, apesar de ser sustentado por um apelido no aumentativo, é deslizante na prática de suas ideias, ele acaba por provocar Tião a enfrentar o seu líder usando como motivo um possível relacionamento entre o personagem Berrão e Maria-vai. Ainda sobre a tomada de inversão de poderes, se valida aqui a afirmação de Foucault (1979):

Cada luta se desenvolve em torno de um foco particular do poder (um dos inúmeros pequenos focos que podem ser um pequeno chefe, um guarda de H. L. M., um diretor de prisão, um juiz, um responsável sindical, um redator-chefe de um jornal). E se designar os focos, denunciá-los, falar deles publicamente é uma luta, não é porque ninguém ainda tinha tido consciência disto, mas porque falar a esse respeito [...] nomear, dizer quem fez, o que fez, designar o alvo – é a primeira inversão de poder, é um primeiro passo para outras lutas contra o poder. (FOUCAULT, 1979, p. 75 -76).

Importa destacar que se, dentro da comunidade dos *Homens de papel*, um dos catadores procura derrubar o líder Berrão, isso não se constitui em um movimento político? Poderíamos pensar nessa questão como uma conspiração para uma tomada de poder?

Berrão, Chicão e Tião estão entrelaçados pela ânsia do poder, não por acaso, os personagens têm seu sufixo no aumentativo. Vale lembramos aqui da assertiva de Martins (2003, p.115): o “[...] aumentativo, mais frequentemente, tem valor pejorativo, acrescentando ou reforçando um sentido de depreciação, porque aquilo que é de tamanho excessivo é geralmente visto como feio, ridículo [...]”. Dessa forma, parece-nos que o objetivo do dramaturgo é ironizar a figura dos três personagens, uma vez que esses estão submersos a outros poderes.



A ideologia do poder permeia o universo discursivo e as relações ali interpeladas pelos catadores de papel e sustenta a tensão gerada no trato das manipulações ali impostas. “A linguagem é lugar de poder e tensão, mas ela também nos oferece recursos para jogar com esse poder e essa tensão”. (LAGAZZI, 1988, p.26).

A linguagem da obra vai traçando os caminhos dos insultos e da violência. Demarca também a condição dos oprimidos frente ao seu opressor, insere os personagens no contexto político-social e a voz do opressor se faz mais alto e vamos percebendo que não se trata de um patrão, pois que patrão precisaria de um *revólver na cinta* a fim de dominar seus subalternos?

A pesquisadora Gayatri Chakravorty Spivak (2010) aponta-nos para o termo subalterno, não somente como um vocábulo para delinear o oprimido, como também uma forma de representação aos que não tem um lugar em um contexto capitalista, excludente e totalitário, no qual o “subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois se o fizer, já não é”. Vejamos então o que traz Spivak sobre a dualidade do termo representação:

[...] representação estão correndo juntos: representação como “falar por”, como na política e representação como “re-presentar” como na arte ou filosofia. Uma vez que a teoria também é apenas ação, o teórico não representa o (falar por) dos grupos oprimidos. [...] Estes dois sentidos de representação dentro do estado de formação e da lei, por um lado, e a predição do sujeito por um outro, estão relacionados, mas irreduzivelmente descontínuos. (SPIVAK, 2010, p.275.)<sup>12</sup>

De um lado, tem-se a divisão interacional entre sociedade capitalista e por um outro, a impossibilidade de representação daqueles que estão à margem ou centros silenciados. Para Spivak (Idem), a condição de subalternidade é

---

12 Two senses of representation are being run together: representation as “speaking for”, as politics, and representation as “re-presentation” as in art or philosophy. Since theory is also only “action”, the theoretician does not represent (speak for) the oppressed group. [...] These two senses of representation-within state formation and the law, on the one hand, and in subject-prediction, on the other-are related but irreducibly discontinuous.

própria condição do silêncio. Destaca-se um questionamento da crítica literária “Os subalternos podem falar?”.

Aqui nos arriscamos a dizer que os subalternos carecem de um representante pela sua própria condição de silenciado. Tratando-se de um América Latina irregular, podemos pensar que sim “Talvez se devesse pensar no conceito de subalternidade na América Latina tendo em mente que América é um substantivo feminino, logo historicamente subalterno por excelência” (NOLASCO, 2010, p. 64.)

Lançando os *Homens de papel* ao tablado, Plínio Marcos, no mínimo, produz a narrativa da verdade que represente a história desses subalternos. Sobrepostos a um projeto capitalista que os sufocam e os asfixiam esses marginais e não lhes concedem a permissão para terem voz, o dramaturgo os afasta dos centros em direção às margens, distanciando-se, no sentido Brechtiano, fazendo que a obra de arte passe do plano do seu procedimento estético ao da responsabilidade ideológica.

### 2.3 Do papel em branco à pena: rasgando a cortina do silenciamento

Sabe-se que o silêncio, às vezes, é muito mais eloquente do que frases inteiras. (Sábato Magaldi, 1991, *Iniciação ao Teatro*)

Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é “fundante”. (Eni Puccinelli Orlandi, 2007, *As formas do silêncio*)

O silêncio significa somente emudecer? O silêncio e a palavra estão em relação de contrapontos nas ações desencadeadas em *Homens de papel*. Nas didascálias, encontra-se o uso recorrente do silêncio, o qual pode estar relacionado à voz do dramaturgo. Traçando o elo entre opressor e oprimidos, o silenciamento muitas vezes proposto pelas rubricas, ao contrário do que pressupõe a própria semântica do silêncio, não é ausência, mas significação. “Se a linguagem implica silêncio [...] é o não-dito visto do interior da linguagem.

Não é o nada, não é vazio sem história. É o silêncio significante”.(ORLANDI, 2007, p. 23).

Pode-se pensar então que o silêncio não é mero complemento do discurso, e que o não-dito abre espaço para a possibilidade de significação. Dessa forma, a política do silêncio sublinha que o dizer do sujeito esconde sempre outros dizeres, outros sentidos. A fim de tirar o silêncio da sua imobilidade, algumas perguntas se instauram: Esconder uma questão e mostrar outra, tem alguma conotação política? O silêncio pode ser a resistência de integração do indivíduo na sociedade? O silêncio se aloja, por que ali está a necessidade de fundamentar outros sentidos? Encontra-se no silêncio o timbre da literatura engajada?

Pensando na tessitura discursiva a partir do papel em branco, aqui, fazendo referência ao processo escritural e discursivo, o que se recicla e quais são as autorizações para se escrever nele? Qual a ponte intervalar; o silêncio, que está inserido nessa consumação de papel?

Assim, o silenciamento apontado nas relações de poder, que se estabelecem em *Homens de papel*, pode estar em profícuo diálogo com as rupturas da história oficial onde o silêncio se aloja; no entremeio entre o dito e o não-dito, discurso e vazio, dominação e resistência. Portanto, para aprofundarmos a compreensão dos modos de significar o silêncio e na tentativa de torná-lo visível, faz-se necessário observar os métodos históricos de seu discurso, “sem considerar a historicidade do texto, os processos de construção dos efeitos de sentidos, é impossível compreender o silêncio”. (ORLANDI, 2007, p.45)

Colocando os *Homens de papel* na cena da dramaturgia brasileira, Plínio Marcos traz as agruras de uma sociedade brasileira que está aprisionada por um sistema econômico que desloca às margens alguns sujeitos da esfera social, representado, assim, sua posição **engajada** em relação aos aspectos políticos e um Brasil sob o teto da ditadura militar.

Segundo Fausto (2004), desde a renúncia de Jânio Quadros em 1961, seu vice João Goulart assumira a presidência em uma atmosfera política adversa. Seu governo foi traçado pelas organizações sociais: estudantes, trabalhadores e organizações populares ganhavam espaço, provocando assim a

preocupação das classes mais conservadoras; empresários, banqueiros, igreja católica, classe média e militares, temiam uma guinada para o lado socialista.

Os partidos de oposição, como a União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Social democrático (PSD), acusavam a presidência de estar confabulando um golpe de esquerda e de ser o responsável pelo encarecimento do custo de vida e fiador do desabastecimento econômico que o Brasil enfrentava. Com seu estilo populista e de esquerda João Goulart realiza em 13 de março de 1964 um grande comício na Central do Brasil no Rio de Janeiro, onde defendeu as Reformas de Base e mudanças radicais na estrutura agrária, econômica e educacional do país.

As tensões sociais e o clima de crise aumentavam cada vez mais em seu governo e no dia 31 de março de 1964, tropas de Minas Gerais e São Paulo saem às ruas e para evitar uma guerra civil, Goulart deixa o país refugiando-se no Uruguai. Os militares tomam o poder e instala no país uma doutrina onde se extirpavam a todo custo seus inimigos e toda afronta populista que poderia gerar a desordem, ou subversão ao regime ditatorial. Período pelo qual se apresentava à população uma representação de um país que se encontrava em perfeita ordem, daí os jornais, canais de informação, a música brasileira, o teatro e outras manifestações culturais eram acompanhados de perto pelos censores do governo, que por sua vez, muito perseguiu as produções do dramaturgo, que incomodava a sistema político por escrever sobre a parcela da população marginalizada e não silenciava essas vozes que não eram escutadas pelos militares.

De acordo com Fausto (2004) em 1967, o general Arthur da Costa e Silva assume a presidência. Seu governo é marcado por protestos e manifestações sociais. De certa forma, uma reação contra o regime começa a se organizar: a UNE (União Nacional dos Estudantes) organiza, no Rio de Janeiro, a Passeata dos Cem Mil, em contagem (MG) e Osasco (SP), greves de operários paralisam fábricas em protesto ao regime militar, jovens idealistas de esquerda, assaltam bancos e sequestram embaixadores para obterem fundos para o movimento de oposição armada, entretanto, em maio de 1968, o governo decreta o Ato Institucional Número 5 (AI – 5). Este foi o mais duro do governo militar, que por sua vez, aposentou juízes, cassou mandatos, acabou com as garantias do habeas corpus e alavancou a repressão militar e policial.

A resistência da classe artística, intelectual entra em cena. Motivados pela máquina da censura, se levamos em consideração a questão de que, onde há repressão, há resistência, o teatro, juntamente com outras manifestações artísticas não se curvava aos intensos abusos dos censores.

O teatro, porém, não se rendia. Busca frestas, inventava linguagens cifradas, se acomodava em locais que dificultavam a censura prévia. E resistia. Fez o que pôde para defender suas ideias políticas e vanguardistas. Com o aumento da tensão provocada pela repressão aos movimentos estudantis, tornou-se também mais virulento e a arte radical do chamado teatro de agressão começou a assustar o público tradicional. Então as salas de teatro forma se esvaziando e o medo tomou conta dos espectadores. Porém, segundo crítico teatral Yan Michalski [...], as poucas realizações que se opõem à prudência reinante e escapam às malhas da censura revelam múltiplas formas de talento e mantêm vivo um sadio clima de polêmica. (ZAPPA; SOTO, 1968, p. 60 e 61).

O teatro sofreu a crise desses tempos e não se submetia às mãos de ferro da censura. Em momento de intensa movimentação política no Brasil, enquanto o General Castelo Branco escrevia com penosas pinceladas a história nacional, às avessas de eufemismo que driblassem a censura, Plínio Marcos escrevia sobre os problemas econômicos, sobre a miséria e o desemprego que pintavam um quadro mais exato do país.

Durante o regime militar, o estado mantém seu de investidor na indústria pesada, as empresas estatais crescem com a ajuda do governo e obtêm grandes lucros. Em 1959, um trabalhador que ganhasse um salário mínimo precisava trabalhar 65 horas para comprar os alimentos necessários a sua família. No final da década de setenta, o número de horas necessárias passa para 153 e os indicadores de qualidade de vida despencam. No final do governo de Castelo Branco (1964 – 1967), foi oferecido amplos incentivos fiscais de créditos e cambiais aos setores exportadores, o que garantia ao capital estrangeiro remessas de lucros e mão de obra barata. Anulando assim a estabilidade no emprego e aumentando o custo de vida, houve um grande número de desempregados submersos aos anos de chumbo.

Às avessas de eufemismos que driblassem a censura, Plínio Marcos assinala em sua dramaturgia os traços das problemáticas sociais brasileiras, trazendo ao proscênio as vozes sem eco que o governo não escutara. Em *Homens de papel*, tem-se o panorama da exploração da mão de obra barata

em meio às relações de poder que se estabelecem na escala; fábrica, Berrão e os demais catadores; a privação de elementos que compõem a cidadania e o quadro do desemprego no cenário urbano brasileiro em meio à opressão:

BERRÃO – Mas tu ouviu eu falar três, não ouviu Noca ?  
 CHICÃO – Foi três e meio que ele falou não foi ?  
 NOCA – Disse três. Só falei o que escutei e porque fui perguntada.  
 BERRÃO – É três mesmo. Pega a grana e te arranca. (*Chicão pega o dinheiro e os dois sacos vazios e se afasta*)  
 BERRÃO – Anda, tu, Baiano Coco da peste.  
 COCO – Tá ai. (*Apresenta meio saco.*)  
 BERRÃO – Eta raça ruim! Meio saco! (*Arranca o saco da mão de Coco e o joga junto com os outros.*) Isso não vale e pena pesar. Cai fora! Não vou pagar nada por isso, não! (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 15 – 16)

Assim, a sociedade representada em *Homens de Papel* traz-nos em dois atos, a história que muitas vezes fora escamoteada pelo sistema político vigente. Concentra-se no âmago da dramaturgia de Plínio Marcos retratar a vida nos submundos de São Paulo. Como próprio símbolo de autor perseguido pelos militares que governavam o país, o “inimigo do sistema” trazia aos palcos as mazelas de um país sob o teto da ditadura militar. Corrobora-se aqui, a noção de transgressão inserida na cena de discussões por Foucault (1963) em *Prefácio à transgressão*. Uma vez que a linguagem é considerada pelo pensador como transgressora, não no sentido de perversão, pois ela trabalha com a lei, e não é dependente dela para repudiá-la, desmoronando o limite da lei, que por sua vez, pode apresentar-se como um dado histórico, e que segundo Foucault (1963), dá origem a um novo limite e a uma nova lei:

[...] limite que só se desenvolve na transgressão daquele que a fala  
 [...] essa linguagem de rochedos, essa linguagem incontornável para a qual ruptura, escarpa, perfil rasgado são essenciais e uma linguagem circular que remete a si própria e se fecha sobre um questionamento de seus limites - como se ela não fosse nada mais do que um pequeno globo noturno de onde jorra uma estranha luz, designando o vazio de onde ela vem e enviando-lhe fatalmente tudo o que ela clareia e toca. (FOUCAULT, 1963, p. 4).

Tocando as margens que circunscrevem a história dos catadores de papel, Plínio Marcos transgrediu o limite imposto pela ditadura militar. Assim, pode-se pensar que a linguagem inscreve-se como transgressão na dramaturgia

pliniana. A partir do olhar observador, os *Homens de papel* são trazidos à cena pela pena do dramaturgo que, com efeito, representa sua posição político-social e que se dá pelo ato transgressivo de ultrapassagem das barreiras impostas às manifestações artísticas pelo sistema político vigente na época.

Alterando o território demarcado pela fronteira do limite imposto pelo crivo governamental, os *Homens de papel* também representam a resistência que também é produtiva. O caráter produtivo do poder da repressão corrobora a inscrição da transgressão. Pode-se pensar, ainda, que os *Homens de papel* são transgressores, uma vez que não se adequam ao sistema capitalista e que pela pena do dramaturgo, mostra-se a transgressão dessa lei, dessa política e das relações de poder.

Vale ressaltar que na ruptura desses limites, a linguagem se faz engajada pelo discurso de Plínio Marcos, para se escutar as vozes dos marginalizados, há um ouvido afiado que desarquiva os interditos dos personagens renegados pela história oficial. Assim, escuta-se o timbre da voz desse intelectual que o diferencia de outras dramaturgias e que dá o tom de engajamento, assumir-se frente às questões sociais e políticas.

No debate ao que se refere de “teatro social”, Bentley (1969) insere na cena das discussões questões sobre engajamento e alienação, palavras que segundo o teórico, representam duas alternativas de vivência na arte. Têm-se duas proposições: o artista engajado seria aquele, “que protesta publicamente contra a política norte-americana no Vietnam; já o artista alienado é o que fica sentado vendo a guerra passar e esperando Godot, numa obstinada solidão”. (BENTLEY, 1969, p. 151). Segundo Bentley (1969), para haver engajamento político, não é o bastante que o artista tenha um ponto de vista político, mas que também esse ponto de vista faça parte de sua obra.

Se do papel em branco, a literatura floresce, manchar a brancura do papel é o motor do próprio ato da escrita. Pela pena do escritor pode não haver ausência de linguagem, reside ali plenitude dela e, por extensão, o desejo de abrir seu conteúdo arquivável e a reminiscência memorialística. Ao manchar o papel em branco, revela-se uma posição a tudo o que se representa ali.

Com efeito, em *Homens de papel*, Plínio Marcos denunciava e contestava o modelo capitalista de produção; onde se congrega a preponderância do capital sobre o homem, delata-se a era da exploração do homem pelo homem,

por conseguinte, e era dos desequilíbrios econômicos e sociais, denuncia-se o contexto social pela ótica das relações de poder (quem tem e quem não o tem), o sistema econômico onde o capital assume definitivamente o poder sobre as relações de produção, a exploração da mão de obra barata e a ganância do homem em sobrepor-se aos outros utilizando artifícios que lhe asseguram o poder de explorar e espoliar.

BERRÃO – ate ontem. Agora a gasolina subiu. Se não quiser fazer acerto comigo leva direto pra fabrica. Mas já vou avisando, e é bom que todo mundo escute. Tenho um arreglo com os caras lá da fabrica. Dou sempre um come quieto pro sujeito que compra o papel. Se falar pra ele não comprar de alguém, ele não compra mesmo. Assim, me cubro das sacanagens. Agora, sua cabeça é seu guia quer ir lá vender, vai. (PLÍNIO MARCOS, 1967, P. 13)

Colidindo-se com as questões estatais, o dramaturgo coloca em cena a dimensão histórica dos dramas enfrentados pelos trabalhadores na sociedade capitalista. Os holofotes são lançados à luta pela sobrevivência, o trabalho precarizado e o desemprego.

Cabe salientar, que após dez anos de silêncio da classe trabalhadora brasileira<sup>13</sup>, em meio a um regime autoritário, no final dos anos de 1970, um fluxo de greves se desencadeou no ABC paulista, sobretudo em São Bernardo do Campo, a partir de maio de 1978, com os metalúrgicos reivindicando direitos básicos. O movimento grevista não estava atrelado somente às questões salariais, mas a uma série de outros aspectos que, para os operários, significavam também dignidade profissional e humana. Vale lembrar que Plínio Marcos era figura frequente no ABC paulista, pois participara de vários debates, palestras e seminários promovidos pelos sindicatos operários.<sup>14</sup>

---

13 As últimas mobilizações operárias dos anos 1960 foram as greves dos metalúrgicos de Osasco em São Paulo e de Contagem em Minas Gerais, ambas em 1968. Informações sobre o movimento operário estão disponíveis em <<http://www.brasilcultura.com.br/conteudo>>. Acesso em: 4 nov. 11.

14 Ver SILVA, Poliana Lacerda. *Plínio Marcos e o Grupo de Teatro Forja: militância e engajamento no Brasil pós-1964*. Anais do III Simpósio de História: História e Sensibilidades. Catalão: Universidade Federal de Goiânia - UFG/Campus de Catalão, 2007.



Quando a liberdade de expressão e a democracia foram extirpadas, dava-se lugar a um regime opressor, portanto, sinônimo de problema para a censura federal, a dramaturgia pliniana também focaliza o engajamento literário proposto por Benoît Denis (2002). O autor parte da assertiva de que a expressão '*literatura engajada*' assinala uma prática literária estreitamente associada à política, aos debates gerados por ela e aos combates que ela implica. O que está em pauta no engajamento são as relações entre o literário e o social, ou seja, o encargo representado da literatura à sociedade. Por este prisma, "engajar-se" significa tomar decisões que desembocam no palco das questões sociais e políticas. "Teatro só faz sentido quando é uma tribuna livre onde se possa discutir até as últimas consequências os problemas dos homens".<sup>15</sup>

Denis (2002) afirma que a literatura engajada compreende-se em um leque de possibilidades e pode exprimir-se em vários gêneros; romance, teatro, ensaio ou em lugares variados que permitam isolar o perfil de uma obra engajada. Destaca-se um espaço privilegiado ao teatro, uma vez que "ele é, com efeito, aquele que induz às formas de relação mais diretas entre escritor e o seu público [...] os seus espectadores estão fisicamente presentes; o dramaturgo pode assim medir imediatamente o efeito produzido por sua peça" (DENIS, 2002, p. 97).

Sem condescendência, o dramaturgo de timbre engajado traz à cena personagens que enfrentam os limites impostos pelo crivo da censura em momento de intensa movimentação política, inscreve-se a militância pelos problemas sociais e políticos, de modo que ações e conflitos desenrolam-se no palco a fim de rasgar a cortina do silenciamento que se impunha sobre os marginalizados.

Eni Puccinelli Orlandi (2007) traz, à cena das discussões, questões que permeiam os processos de produção de sentido do silêncio e da política do silenciamento. Pensando de modo que, estar no silêncio, faz-nos entender as lacunas entre o dito e não-dito, do dizer ao não-dizer, o censurado e o proibido. "O Silêncio trabalha assim os limites das formações discursivas, determinando consequentemente os limites do dizer" (ORLANDI, 2007, p. 74).

---

15 Trecho disponível em <http://pliniomarcos.com/manus.htm/> . Acesso em: 4 nov. 11.

Coloca-se em funcionamento o mecanismo que é preciso não dizer para poder dizer. Onde se instala o silêncio, há uma estratégia relacionada à política dos sentidos, do que pode ser dito e o que não pode ser dito. Assim, em *Homens de Papel* (1967) escorre pelas didascálias o silêncio que a abre, um abismo sobre as relações de poder que ali se interpelam.

BERRÃO – (Atira os sacos na cara de Chicão.) Ta aí! Vai vender pro Seu Quim.

CHICÃO – Ele não compra.

BERRÃO – Então se dane.

*(Chicão fica parado, olhando Berrão.)*

(PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 15).

CHICÃO – Foi noite ruim pra todo mundo. Pode perguntar pro povo.

MARIA-VAI – Foi noite ruim mesmo, Seu Berrão.

Pelado – Parece até que alguém catou antes da gente.

NOCA – Nós, que é de catar cinco, catou só dois.

TIÃO – Acho até que deu dor de barriga de lascar e a gentarada usou todo o papel.

*(Todos riem)*

BERRÃO – *(Bravo)* Ei, que folga é essa?

*(Silêncio imediato)*

(PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 13).

Berrão – [...] Também, tem um negócio. Se me chegarem aqui com as mãos vazias, vão entrar bem. Não compro nada. *(PAUSA. Berrão anda nervosamente de um lado pra outro. O pessoal está agachado. Todos em silêncio. Chicão, sem que Berrão perceba, aproxima-se de Tião.)*

(PLÍNIO MARCOS, 1967, p.19)

A relação do dito e não dito pode ser contextualizada no âmbito sócio-histórico, especialmente no tocante ao que pode ser chamado de “poder dizer”. “O silêncio da censura não significa ausência de informação, mas interdição”. (ORLANDI, 2007, p.107). Em meio aos anos e chumbo, os governantes militares exerciam o poder sobre a representação do que era a sociedade, censurando, escamoteando e proibindo o que não fosse viável à historicidade discursiva, como se estes implantassem a própria ditadura do silêncio.

[...] sob um governo ditatorial que impõe a censura, proibindo assim a circulação de certos sentidos – os autores exercem a resistência dizendo o “mesmo” (o que é permitido) para dizer, no entanto, efetivamente “outra” coisa (o que é proibido) (ORLANDI, 2007, p. 108).

A liderança representada sobre os *Homens de papel*, pela voz do personagem Berrão, instala a política do silenciamento sobre os catadores de papel que são dependentes desse esquema de compra e venda de papel. Tem-se o silêncio não como mero complemento da linguagem, visto do seu interior ele é instituidor, independente, “[...] significa que o silêncio é garantia do movimento dos sentidos” (ORLANDI, 2007, p. 23). Ele se inscreve exatamente no dizer pliniano e no não-dizer ditatorial. Ele se reduplica e se desloca nos deixando perceber que todos os discursos sempre se dirigem a outros.

Berrão representa o estado à medida que adota a maneira coercitiva dessa instituição. O silêncio gerado em torno dele é visto metaforicamente pelo próprio estado, pela voz do dramaturgo, só se origina quanto se exige explicações em torno das injustiças sociais. O silenciamento pode ser lido como a recusa do colonizado frente ao colonizador, aludindo-nos ao que não pode ser verbalizado no reino das palavras. “[...] Como o silêncio significa em si a ‘retórica da opressão’ – exerce pelo silenciamento de certos sentidos – responde a ‘retórica da resistência’, fazendo esse silêncio significar de outros modos” (ORLANDI, 2007, p.85).

Instaurando a renitência frente ao que não se pode falar à sociedade no tocante a problemática social que desloca às margens os excluídos, os desvalidos que são submetidos a um trabalho desqualificador, o poder se exerce acompanhado da política do silenciamento que ao silenciar o oprimido, instaura o repúdio aos efeitos sócio-políticos da época. “A relação do sujeito com as formações discursivas tem o silêncio como componente essencial. Este permite a constituição da história do sujeito não apenas como reprodução, mas como transformação dos sentidos”. (ORLANDI, 2007, p.87).

O silêncio constitui-se como poética pliniana por conceber à história oficial novos personagens nos movimentos que as circundam, “o silêncio, ao contrário, não é o não-dito que sustenta o dizer, mas é aquilo que é apagado, colocado de lado, excluído” (ORLANDI, 2007, p. 102) como um discurso “*continuum*”; posto que, ao escolher linhas grafadas com tinta perene, o dramaturgo escolhe desarquivar o que é público e visível; assumindo a

responsabilidade sobre a tessitura do texto e conseqüentemente, uma postura engajada que anseia por agarrar a pena e o papel, e transcrever a sua história, essa pessoal, intransponível, que com a sua mirada estrábica, escolhe qual discurso será projetado.

A verdade para Plínio Marcos e para o estado é fonte de um desarquivar, logo a mirada dualista perde o seu sentido; ao memorizar a intenção discursiva, permeia-se o desarquivamento da memória, logo, a verdade é uma questão abjeta, moldada e alicerçada em no mínimo várias hipóteses.

Mas qual é o papel do homem? O dramaturgo no desdobramento do título da obra em questão parece apontar para vários fatores que, segundo Enedino (2009) “reduz-se o ser à sua função e fragilidade: os homens são ”papel”: vendem-se, descartam-se, dissolvem-se, são, portanto, simples mercadorias.” (2009, p. 56). Assim, Plínio Marcos parece também definir seu *papel* de contestador da sociedade, desarquivando as vozes silenciadas por mais que houvesse a tentativa de exclusão do seu discurso, este, tem um lugar marcado naquele contexto histórica e social e que foi intensamente produtivo encontrar a censura em seu caminho, o que lhe concede um direito que lhe fora outorgado, tocando a dimensão do interdito, do proibido e que trabalha na construção da memória do que historicamente pode não ter sido dito.

Dos *Homens de papel* ao papel do homem tem-se em cena os mecanismos de exploração sobre esses marginalizados da sociedade, onde até o papel comercializado tem função marginal, sendo que este é marginal economicamente.

A partir da tessitura discursiva do papel em branco, imprimi-se sobre este, o desejo inexplicável de imprimir na história oficial a composição de suas impressões alocadas sobre o teto da ditadura desordenada; dessa arte, vale-nos o conceito de Foucault (1970) de que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar”. (1970, p. 10).

Todo sujeito discursivo que combate o poder busca constantemente possuí-lo, como forma de materializar o seu poderio, ou outras vozes através da sua, o discurso que ali pode relampejar em perigo, mas que pode ter o poder de se proliferar e se fazer ouvir. “Na vontade de verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, o que está em jogo, senão o desejo e o

poder?”. (FOUCAULT, 1970, p. 20). Dessa forma, desejo e poder concretizam a noção de verdade, entretanto não como forma de dizer o que seja verdade, busca-se a partir dela, materializar e se apropriar do poder e conseqüentemente realizar seu desejo.

Derrida (2001) nos diz que não há arquivo, ou memória ingênua: algum interesse se faz presente, aquilo que surge através de uma reminiscência memorialística, que deve ser revisitado, arquivado que, a princípio, poderia garantir a sobrevivência do autor e da obra. Assim, o papel em branco em *Homens de Papel* pode ser lido como o arquivo a ser constituído, a história a ser escrita, à memória, que o dramaturgo, a partir de sua pena, rasga os silêncios institucionais e constrói a sua verdade.

### CAPÍTULO III: TEATRALIDADE EM *HOMENS DE PAPEL*: DISCURSO, TEMPO E ESPAÇO

#### 3.1 Teatro e sociedade na poética pliniana

*O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-la a própria arte do paradoxo, a uma só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reprodutível e renovável) e instantânea (nunca reprodutível como idêntica a si mesmo) [...]*  
(Ubersfeld, *Para ler o teatro*, 2005)

Tem-se à palavra *Teatro* o sentido de miradouro, lugar de onde se vê; um prédio autônomo, com os mesmos fins idênticos àquele que se chama teatro “se denominava *odeion*, auditório. Na terminologia dos logradouros cênicos da Grécia, *teatron* correspondia à plateia, anteposta à orquestra e envolvendo-a como três lados de um trapézio ou um semicírculo.” (MAGALDI, 1998, p. 7).

Desde a sua etimologia, o vocábulo Teatro carrega em seu bojo duplicidades e relações paradoxais; local onde acontecem as representações e a própria representação; didascálias e diálogo; dupla enunciação; espectador e leitor; o que a voz autoral constrói para os personagens e que os atores edificam a estes; texto e representação.

Diferente dos outros gêneros, a análise do gênero dramático implica dupla dimensão; o estudo do texto, o que se denomina literatura dramática e o estudo do espetáculo. A discussão sobre a interdependência entre o primeiro e o segundo, muitas vezes, traz à cena das discussões e afirmações contrárias. Na Grécia antiga, na origem do fenômeno teatral, Aristóteles (1993) afirma que o drama caracteriza-se pelo modo de imitação que anuncia a mediação das exigências das narrativas, e renuncia a relevância de atores lançados ao tablado. Assim, ao discutir as partes da tragédia, Aristóteles (1993) afirma que “o espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes da tragédia” (ARISTÓTELES, 1993, p. 39). Entretanto, o teórico afirma adiante que no espetáculo cênico, pois:

[...] o mais emocionante, mas também o menos artístico e o menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem a representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta. (ARISTÓTELES, 1993, p. 45)

O pensador tanto considera o espetáculo como parte essencial do drama quanto também nos alude que o texto pode compreender suas finalidades independentemente da sua representação cênica. Para Anatol Rosenfeld (1997) o texto dramático só se realiza em sua plenitude a partir do momento que adquire vida no tablado. “O paradoxo da literatura dramática é que ela não se contenta em ser literatura, já que, sendo incompleta, exige a complementação cênica”. (ROSENFELD, 1997, p. 35).

Expondo uma colocação mais abrangente, Magaldi (1991), leva em consideração a ideia de representação que está pressuposta ao texto, uma vez que “no teatro dramático ou declamado [...] são essenciais três elementos: o ator, o texto, e o público. O fenômeno teatral não se processa sem a conjunção dessa tríade”. (MAGALDI, 1991, p. 8). Assim, o autor não privilegia uma em detrimento do outro, texto e representação contemplam o fenômeno teatral.

Pascolati (2009) também traz importante assertiva: quando se debate a autonomia do texto dramático em relação à representação ou o segundo em detrimento ao outro, “optamos por afirmar que ambos sejam autônomos, sendo possível o estudo do texto dramático desvinculado da encenação, [...] como a representação cênica pode compor-se a partir de outros processos criativos [...] (PASCOLATI, 2009, p. 94)”.

Entretanto, lembra-nos a teórica que o texto dramático demanda uma leitura diferenciada, se pensarmos que ele é produzido tendo em vista uma possível representação e que a estrutura do texto cumpre uma dinâmica própria, “[...] exigindo do leitor atenção e fluidez aos diálogos e às indicações cênicas, necessárias para a caracterização das personagens e compreensão da ação que desenrola”. (PASCOLATI, 2009, p. 94).

A arte teatral abarca outros fatores que vão muito além do que exatamente encenar o texto que tenha as peculiaridades indispensáveis para que este seja apreciado como parte do que se considera gênero dramático. Da mesma forma que a concentração de estudos que privilegiem o espetáculo em detrimento do texto, essa assertiva abriu fendas que acabam por considerar o

gênero dramático marginalizado em relação às outras formas de expressão literárias. Faz-se necessário então, entendermos (mesmo que de forma sucinta), as idiosincrasias e dualidades do gênero teatral como um todo, para que assim, o texto dramático possa ser analisado de forma que possa se considerar os fatores por ele envolvidos.

Dessa forma, faremos a leitura da peça *Homens de papel* (1967) de Plínio Marcos no que se refere aos aspectos estruturais do texto, todavia estes estarão entrelaçados às questões de caráter sociocultural que estão permeando a obra e se revelam por meio do discurso dos personagens.

Contudo, para enveredarmos no caminho da análise que diz respeito às demarcações do texto dramático, as definições sobre esta merecem maior atenção, afim de que o entendimento do que seja teatro não fique restrito às classificações de gênero ou envolvido pela escassez na compreensão dos signos. Tais fatores fazem do teatro uma arte complexa e polissêmica, uma arte que possui inúmeras definições, entrelaçando teatro, sociedade e política.

Para Ryngaert (1998), o empreendimento teatral é formado por contradições e pode custar cada vez mais caro se este for submetido às questões de ordem econômicas e se for dependente das subvenções estatais. “Devem assumir sua função de espetáculo atingindo o maior público possível e, no entanto, manter sua função primeira de arte que denuncia e incomoda” (RYNGAERT, 1998, p. 40–41). O dramaturgo Alain Badiou, também, traz importante afirmação e destaca umas das vaidades da arte teatral que pode se empenhar em perturbar a ordem estabelecida:

Pois o teatro é uma ordenação material, corporal, maquinal [...] O quê? Papel recortado, trapos, um candeeiro, três cadeiras e um declamador de subúrbio, e vocês sustentam que o poder público, os costumes, a coletividade são tanto intimados quando colocados em perigo? (BADIOU, 1990, *apud* RYNGAERT p. 40)

A distância fez-se aumentar dos anos cinquenta até hoje em relação aos textos que produzem com maior ou menor fidelidade os retratos que se aventuram a falar das realidades diante dos olhos. Ryngaert (1998) complementa que o que se convencionou chamar de vanguardas também não conseguiu fazer isso, mesmo que este tenha por características evidentes marcar uma ruptura com os já existentes.



Sem tentar agradar e perturbando o poder governamental, podemos pensar que, sob o teto da ditadura militar, as manifestações artísticas se inscreviam sob a égide de colocar em perigo as bases que sustentavam os princípios estatais.

A ditadura restringia o exercício da cidadania e reprimia com violência todos os movimentos de oposição. Entretanto, como uma vanguarda que estava à frente na disseminação de novas ideologias, a cultura brasileira não deixou de propagar arte que se tornava um instrumento de denúncia da situação do país.

Música, cinema, teatro, afrontavam juntos os censores da ditadura militar. Nos festivais de música despontavam compositores e intérpretes das denominadas canções de protesto, como Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda e Elis Regina. No cinema, os trabalhos de Cacá Diegues e Glauber Rocha levam para as telas a história de uma parcela da sociedade que perde seus direitos mínimos.

O teatro não resistiria à asfixia provocada pela censura e pela repressão. Em especial, por dois grupos: o Oficina, com José Celso Martinez Corrêa na direção (que esteve exilado de 1974 a 1978), e o Arena, em torno de Augusto Boal (esteve exilado a partir de 1969), se dedicaram a criar uma dramaturgia brasileira e uma nova formação do ator. Trazendo à tona os preceitos de Brecht, arquivavam a história do teatro brasileiro sob a égide do engajamento. Ambos os grupos seriam dizimados pelo AI -5, Ato Institucional, que proclamou o terror do estado e exterminou aquilo que fora o mais relevante ensaio de socialização da cultura jamais vista no país.

Experiências idealistas também surgiram na cena desse período histórico, como CPC (centro popular cultural), que trazia arte ao povo brasileiro sem temer ao governo militar que impedia essa troca por considerá-la inapropriada, uma vez que se discutiam os problemas do país.

Sobretudo, na década de sessenta quando o Brasil assistia a uma reviravolta nos costumes, houve a tentativa de se estreitar cada vez mais o elo entre palco e política, público e artistas. Dessa forma, questões de caráter revolucionário estavam em foco, essas, por sua vez, acenavam às transformações sociais. O momento histórico foi propício às discussões

políticas e a arte teatral mostrava-se voltada mais à política do que à estética. Assim, teatro e política se relacionam de maneira complexa e que acirram diálogos sobre esse elo:

O texto teatral é um texto necessariamente exposto à política, de Oréstias a Paravents [Biombos], ele articula proposições que só são completamente claras do ponto de vista da política. Pois isso que o texto de teatro prescreve sua incompletude é sempre a abertura do conflito. Um texto de teatro começa quando dois “personagens” não estão de acordo. O teatro inscreve a discórdia. (BADIOU, 1990, *apud* RYNGAERT, 1993, p. 42).

Pela pena do dramaturgo pode-se colocar em cena as discórdias, os conflitos, os paradoxos de uma dada época histórica, almejando reflexões e transformações sociais por meio da arte. Serve-nos também a declaração intitulada *Terceiro salto para frente* extraída de um artigo da revista *Travail Théâtral*, (1971), que fora escrita ao grupo teatral operário Alsthom-Bull- Belfort, que analisa a tendência do surgimento de teatros de agitação ou de intervenção feitas aos trabalhadores e que nos faz pensar entre a relação da força da palavra e o povo,

O Teatro não é um lugar fechado, onde se celebram as festas antiquadas das obras imortais. O “outro teatro” será feito nas fábricas, nas escolas, nos conjuntos habitacionais. O criador não será mais um pássaro isolado em um galho cortado; outros criadores devem lhe responder, outros cantos devem nascer as vozes de milhões de homens que ainda se calam [...] (*Travail Théâtral*, 1971, *apud* RYNGAERT, 1993, p. 42)

Diminuindo a distância entre cidadãos e a arte, teatro e sociedade, a arte teatral pode ser vista pelo caminho da urgência da tomada de palavra que envolve a necessidade pelas lutas revolucionárias. Se a escrita não é um ato coletivo, no gênero dramático de tom engajado, conseqüentemente, podemos pensar que ela não pode ser olhada pelo prisma individualidade, mas sim pertencente a uma esfera que se encaminhe à intervenção de cunho social. “A discussão sobre as relações entre o teatro e a política é tão velha como o teatro [...] ou como a política” (BOAL, 1996, p. 71).

Dessa forma, o teatro pode ser analisado como espaço que autentica a tensão que se estabelece no ajuste entre o que pode ser dito e o que não pode, entre o poder instituído e os vários brados discordantes que ganham dissonância na poética pliniana. Fazendo um percurso na história do teatro,

grosso modo, pode-se lembrar que a relação desse com a política é antiga. Como, por exemplo, na democracia grega que consentia a representação das comédias de Aristófanes, que por sua vez criticava violentamente a corrupção na sociedade que viveu, e nos anos de chumbo o momento profícuo para os grupos teatrais com inclinação política claramente às avessas dos pressupostos políticos aplicados pelo poder.

Tratando-se dos caminhos cruzados entre teatro e poder, pode-se observar que desde a Grécia antiga há ligações entre esses. No século XIX, a reflexão sobre o teatro romântico conjetura-se a objeção de um modelo neoclássico estabelecido pela nobreza, principalmente na Europa, mas também no Brasil. Então a burguesia apresenta-se no principal palco das grandes cidades, e depois com o desapontamento das promessas de melhores condições de vida oferecidos pela industrialização faz o teatro realista-naturalista introduzir-se no século XX mais voltada às temáticas que se encaminham às discussões sociais e políticas.

Podemos afirmar que a restituição da palavra ao povo se dá pela própria apropriação dessa. Além disso, é preciso considerar que ela tenha sido tomada pelo poder, e ao estender essa proposição ao dramaturgo Plínio Marcos, pode-se considerar que o seu lugar como autor é, de fato, o que ocupa a tradução dos problemas latentes na sociedade brasileira, que muitas vezes foi escamoteada pelo governo vigente na época. Mantendo no timbre de sua dramaturgia, as vozes dos homens que se calam ou são calados e que faz do teatro uma arte democrática para todos os indivíduos da escala social, até mesmo aqueles que estão situados às margens. Com efeito:

É somente escapando a toda obrigação de agradar, divertir, produzir e ser produzido, conformar-se, conseguir alimentar sua família, que o autor de teatro pode esperar ocupar seu lugar – que é na marginalidade – e pode cumprir seu papel – que é suscitar algum abalo ou fissura na ordem estabelecida. (VINAVER, 1978, *apud* RYNGAERT, 1993, p. 41).

Trajando-se com roupas rasgadas e de aspecto desleixado, Plínio Marcos subvertia e chocava com a sua imagem. O dramaturgo escrevia sobre os marginalizados, entretanto, faz-se necessário entender também, por que se trajava com um? Também desagradava aos poderosos ao colocar na ribalta

personagens que representam as margens da sociedade brasileira e escapava às questões editoriais, vendendo seus próprios livros pelas ruas de São Paulo. Em entrevista concebida ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, em 1988, o dramaturgo é questionado sobre o trabalho de camelo, se havia algum retorno com essa função, ele revida:

Na verdade é mole. Pego meu livro, por exemplo, e vou pra porta do Teatro Cultura Artística onde está o Cacá Rosset, um sucesso retumbante, e também o Antonio Fagundes, e as pessoas vão passando: “Esses dois canalhas lá dentro fazendo sucesso e você aqui fora! Me dá três livros”. [Risos.] É meia hora de trabalho, rapaz. Eu não nasci para trabalhar. Eu nasci para ser *bon vivant*. Se eu gostasse de trabalhar, arrumava um emprego. Então é mole [...] (PLÍNIO MARCOS, 1988b).

Sua história parece inscrever-se também às margens de outras profissões; como funileiro; palhaço de circo; camelô; visitava as universidades, igrejas, clubes e associações de bairros a fim de narrar suas histórias, assim como vender seus livros nas portas dos teatros, nas ruas era uma forma de sustento, quando faltava emprego, o fazia ora como jornalista, ora como dramaturgo, fora também ator de telenovela. Criava artimanhas como um agasalho em São Paulo e vendê-lo mais tarde como produto importado e cambiar o mesmo livro para várias pessoas: “Eu não queria escrever, ser escritor, minha vocação era ser vagabundo mesmo, andar com o circo, jogar bola, essas coisas”. (PLÍNIO MARCOS, *apud* MENDES, 2009, p. 96). Parece-nos que sua vivência nos cais do porto de Santos, nas docas, nos bares e nos submundos de São Paulo, o aproximou da vida dura e ríspida de alguns personagens que povoavam essas mazelas brasileiras e parecer ter traçado seu destino como escritor incômodo, que denunciava as péssimas condições sociais brasileiras. Assim:

[...] o fenômeno da injustiça social não era nenhuma novidade para um dramaturgo que sempre esteve ao lado dos mais inusitados personagens que povoaram (e continuam povoando) o universo marginal. Esteve sempre em contato com pessoas em constante guerrilha urbana e que, ao longo dos tempos, vêm perdendo a voz, num processo de silenciamento que remonta aos tempos do regime de exceção. Os problemas que surgem em decorrência das diferenças abissais entre ricos e pobres, entre os que vivem em condições sub-humanas e os que aproveitam de seus privilégios de

classe ganham força no timbre da voz contestadora do artista [...] (ENEDINO, 2009, p. 18).

Está subjacente a isso a agressividade, a violência nas falas e gestos de seus personagens. As minúcias que o tornam censurado e perseguido em um Brasil assolado pelo teto da ditadura militar, são exatamente essas que promovem sua ascensão e lhe garantem o adjetivo “maldito”. Mesmo que a dramaturgia tenha pouco espaço na literatura ou que o texto teatral seja marginalizado dentro dos estudos literários, Plínio Marcos tem seu lugar no compêndio literário por trazer a este, os marginalizados. A denominação de escritor maldito também o marginaliza, mas não o faz marginal.

Pode-se entender que ser marginal era opção para o dramaturgo, funcionando como uma máscara que defendia seu ponto de vista como repórter de um tempo mal (como ele se denominava), sua imagem constituída pela sua camisa rasgada, seu chinelo de dedo, era sua opção de vestimenta, de ação e de postura daquele que fala sobre os que estão às margens e que de certa forma, comporta-se como tal.

O dramaturgo também é um sujeito ator. Assim, podemos pensar que seu palhaço fora uma das facetas dentro das várias máscaras que pode um artista ter. Lê-lo como um personagem marginal, como se ele mesmo tivesse ganhado tónus a partir de seus próprios escritos, é pensar que ele se aloca como figura pertencente ao universo transcrito a sua dramaturgia, entretanto como um ato subversivo, como uma opção estética. Ele não o concretiza somente em suas peças, Plínio Marcos se transveste como um. Não com o objetivo de equiparar-se ao marginal, mas como vetor de força, como impulsionador e influenciador no que tange às reflexões sobre a personalidade dos indivíduos que constituem as minorias nacionais e como forma de praticar o seu discurso. Registrando, assim, em seu corpo o delineamento para seu tom de denúncia e insinuando a emergência das condições do oprimido na sociedade.

Quando um dos entrevistadores do programa *Roda Viva*, da TV Cultura (1988) faz alusão a sua camisa rasgada e seu chinelo e na tese do dramaturgo ser um marginal, ele responde: “Mas é claro que eu faço. Eu não quero pertencer a essa sociedade!” (PLÍNIO MARCOS, *Roda Viva*, 1988).

Dessa maneira, pode-se afirmar que se torna impossível pensar as peças de Plínio Marcos e, por conseguinte, seus personagens, sem fazermos uma relação com seus dados biográficos que muito nos ajudam a compreender os caminhos trilhados pela poética pliniana. “Autor e personagem fundem-se a tal ponto que só uma análise superficial poderia separá-los” (PRADO, 1972, p. 87).

Ao narrar as histórias de homossexuais, detentas, gigolôs, moradores de ruas que brotam das escórias, pode-se pensar que seus personagens são extensão da vida do autor, a reprodução dos discursos é abrasada pelas chamas da violência que permeiam as relações iluminadas pelos holofotes do dramaturgo. Nas quebradas de Santos, o navio estrangeiro desembarcava e instigava o câmbio pela sobrevivência. Fomentando trocas entre os carregadores dos navios; donos de hotéis de quinta categoria, prostitutas, trapaceiros e assaltantes o aproximava da atmosfera que compunha a vida marginal.

Viver no cais, entre putas, marinheiros, gigolôs e malandros, jogar futebol em terrenos baldios e praias e zanzar errante pela cidade não eram seu privilégio. Faziam parte da rotina de todo garoto de Santos naqueles tempos. O que o diferenciava era a capacidade de reter histórias e exercitar a imaginação. (MENDES, 2009, p.25).

Assim, Plínio Marcos utiliza os mais variados espetáculos proporcionados pelos submundos por onde passava; do hotel de quinta categoria, das zonas de meretrício, da esquina mal iluminada, dos bares, dos prostíbulos e da zona portuária de Santos para suas peças, trazendo a elas os elementos ficcionais que incorporava o tema da marginalidade na dramaturgia brasileira, ocupando o papel de escritor marginal na cena do teatro nacional e falando sobre aqueles que estavam renegados às margens.

Na trilha de David Ball (2009), para quem as motivações dos personagens só podem ser lidas em suas ações de trás para frente, tomaremos como exemplo sua primeira peça *Barrela*<sup>16</sup> que narra, em um ato, a história real, na qual um jovem que fora preso por brigar em um bar é violentado sexualmente

---

<sup>16</sup> Barrela, gíria presidiária, refere-se a estupro.

pelos outros presos da mesma cela. Para a época, tais personagens somados à temática corrosiva, chocante e bruta não poderiam, no mínimo, atacar com veemência os ouvidos da censura.

Trazendo à ribalta *O abajur Lilás*, põe em cena a temática da prostituição e homossexualidade, cujo drama desenrola-se em um bordel, dirigido por um homossexual e o seu assistente sádico; *A mancha roxa* que desdobra o tema da contaminação pelo vírus da AIDS em um presídio feminino, no qual seis detentas, rodeadas pela corrupção e pelo descaso das autoridades perante às questões que permeiam o sistema carcerário.

Outras peças também circunscrevem este universo; *Navalha na carne* (o texto mais encenado em toda sua produção e proibida pelo regime militar) em suas primeiras leituras dramáticas realizadas em São Paulo tem suas ações interpeladas em um quarto de bordel pactua os conflitos entre três personagens; a prostituta Neusa Sueli, seu cafetão, Vado, e o homossexual Veludo; *Dois perdidos em uma noite suja*, narra o drama de dois personagens, Paco e Tonho, que dividem o quarto em uma hospedaria barata e que durante o dia trabalham de carregadores em um mercado.

A temática da marginalidade encontra-se em pano de fundo da obra; mantendo uma relação conflituosa que se desenrola em discussões sobre a vida, perspectivas e suas condições de pobreza. Sobretudo trazendo também das margens os *Homens de papel*, Plínio Marcos circunscreve as disparidades nas escalas sociais brasileiras e propõe discussões políticas sobre aquele tempo. Enedino (2009) faz importante afirmação sobre características do que ele denomina como uma (nova) arte política:

[...] em que as fronteiras entre a arte e a vida são cada vez mais tênues, a obra atém-se a representar as relações humanas reificadas pelo sistema capitalista, contribuindo, assim, para o entendimento do papel dos seres humanos como sujeitos individuais ou coletivos e para a recuperação de sua capacidade de agir e lutar (no espaço e na escala social). (ENEDINO, 2009, p. 55).

O drama dos *Homens de papel* apresenta-nos, de certa forma, posições díspares; entre o que o governo vigente da época queria concentrar como panorama da realidade em que o Brasil estava vivenciando e a outra verdade que o dramaturgo denunciava. O mundo pelo qual eles pertenciam, regados

pelas péssimas condições de vida que se dava por aquele trabalho informal, atravessado por mandamentos advindos de um líder que comanda todo o comércio sobre o papel arrecadado, representa-se um grupo social em específico que lhe familiar ao seu cotidiano<sup>17</sup>, a partir do seu olhar como questionador da sociedade, trouxe à cena o modo de vida, os aspectos sociais e as ações condicionantes aos homens, para que estes se adequem a este sistema;

BERRÃO – Ô, tu aí!  
 FRIDO – Eu senhor?  
 BERRÃO – Tu quer ser catador de papel?  
 FRIDO – É só o que sei fazer.  
 BERRÃO – Tá danado. Que tu fazia antes?  
 FRIDO – A gente era de tratar a terra  
 BERRÃO – Trabalhava na roça?  
 FRIDO – Capinava. Limpava as terras.  
 BERRÃO – Saiu de lá por que?  
 FRIDO – Ganhava pouco. Não dava pra nada. E a gente queria vir pra cidade grande cuidar de arranjar um doutor pra menina. Nós foi sair no Rio. Lá a gente catou papel.  
 NHANHA – A gente escutou o povo dizer que aqui dá mais.  
 NHANHA – Nós viemos. Chegamos hoje.  
 BERRÃO – (*irônico*) Aqui é só trabalhar que ficam rico.  
 (PLÍNIO MARCOS, 1967, p34).

Inserir na arena das discussões uma fatia da sociedade que representa o desemprego em um país regido por um governo repressor, configura a inserção de reflexões que afrontaria o poder público. Nisso, a poética pliniana pode ser pensada como política, porém não cabe, aqui, aprofundar-se nas definições que permeiam esse vocábulo, entretanto pode-se pensar que essa característica delineia uma certa “política” do dramaturgo, ou talvez, que poderia ser chamada de “apolítica”, por ultrapassar as fronteiras estabelecidas entre sociedade e reflexões sociais e se Plínio Marcos tinha suas peças censuradas, estas antes de serem representadas, poderiam não passar pelo crivo do espectador, entretanto poderiam passar pelo leitor.

---

17 Remete-se aqui ao fato do dramaturgo ter observado em seu cotidiano um grupo de catadores de papel e tê-los assim, trazidos à cena.



Daí se pode pensar em uma hipótese: se o poeta tivesse vínculo com editoras, suas obras poderiam ser barradas e haveriam de ser marginalizadas antes mesmo de serem ao menos lidas. Talvez tenha preferido esse vínculo direto com os seus leitores, vendendo suas próprias obras e trazendo a estes as reflexões tão temidas pela ditadura militar.

Por um lado, é difícil nos ater a um período histórico de algum governo que tenha sido posto abaixo por preponderância única do teatro; por outro, a frequente preocupação dos poderes estatais em exercer qualquer tipo de controle sobre as manifestações teatrais parece certificar a importância e os efeitos dessa arte sobre a sociedade.

Entre o poder hegemônico e as forças de contestação inscreve-se o teatro de Plínio Marcos, como força abrupta que corrompe as formas de discurso que se fazem restritivas. Assim, ao colocar em cena os *Homens de papel*, há a tentativa de fazer do teatro uma instituição que colonializa a extensão do discurso desse grupo e, de certa forma, autoriza a proliferação desses, mesmo que eles sejam subversivos. Ao pensar os aspectos que abrangem a circulação de suas peças, torna-se inevitável pensarmos na relação que estas podem estabelecer com o público, pois:

De fato, esse tipo de dramaturgia pressupõe que a realidade (pelo menos, a realidade política) seja passível de ser apreendida, e que ela possa ser transposta para uma cena do teatro, e que essa cena teatral poderá vir a ser um dos fatores de transformação do mundo. Pressupõe ainda que o público não possui a verdade sobre este mundo, que é um mundo que ele suporta e sofre, mas que não tenta modificar. Os fazedores do teatro político podem facilmente terminar por acreditar na idéia de que o público é carente da verdade que poderá libertá-lo (BOAL, 2000; 124-125).

Pode-se afirmar que um dos objetivos da dramaturgia de Plínio Marcos era a crítica e denúncia que iriam a fundo nos acontecimentos que se mantêm tensos em suas peças, daquele microcosmo que nos alude ao macrocosmo político durante a ditadura; da pequena comunidade dos catadores de papel que sofre com desigualdades sociais desse período. A partir disso, instauram-se questionamentos: quem era o público de teatro daquela época? Se esses escritos atingiam somente a classe intelectual ou também a (de) quem se fala?

Maingueneau (1996) aborda a duplicidade do signo teatral, refletindo sobre a singularidade da linguagem teatral e inserindo na cena das discussões

a duplicidade que pode alcançar o público. A teórica destaca que a arte teatral está intrinsecamente ligada às questões da problemática da dupla enunciação. Assim, no teatro, ao mesmo tempo em que um personagem estabelece comunicação com outro, ambos estão dessa forma se comunicando com o público. Logo, as relações entre público\personagens e público\ator coexistem.

O espectador fica, assim, enleado numa situação estranha de enunciação que o faz receber enunciados em palimpsesto: as palavras ditas em cena só surgem defasadas de si mesmo, duplicadas pelo escrito que deixa transparecer. (MAINGUENEAU 1996, p. 1996).

No mesmo momento em que as enunciações em cena são proferidas pelos personagens, com a ilusão de que elas foram criadas naquele momento, elas não passam da atualização dos discursos escritos anteriormente.

A estrutura enunciativa própria da arte teatral constitui as enunciações proferidas em cena, encaminha-se a dois receptores distintos: o público e o interlocutor. Devido a esses pormenores, para que os diálogos de um texto de teatro sejam analisados, faz-se importante a leitura sobre dois aspectos: enquanto diálogo entre duas personagens e enquanto diálogo de um autor para seu público.

Para Peixoto (1980), o teatro se define como um espaço, onde o homem se ocupa deste e há que o observa. “Entre ambos, a consciência de uma cumplicidade, que os instantes seguintes poderão atenuar, fazer esquecer, talvez acentuar”. (1980, p. 1).

O teatro torna-se então espaço de compartilhamentos ideológicos, onde além de preexistir homens que atuam a serviço dele e outros que estão ali a fim de contemplá-lo, faz com que estes dividam concepções históricas e sociais.

Para refletir sobre a relação público/espetáculo e toda a reflexão subjacente no discurso dos personagens, tem-se como exemplo o Teatro de Arena, o qual se empenhou na descoberta de uma linha popular e na criação de seminários de dramaturgia, que foram responsáveis pelo aparecimento de novos autores e peças. O grupo Oficina procurou desenvolver uma dramaturgia que comentava os grandes problemas atuais do país e transpô-los para o palco

de maneira inteligível. Entretanto, tem-se uma incoerência em relação ao espectador:

Por um lado, enquanto público, o espectador de teatro no Brasil compõe-se, em sua maioria, de gente de classe média ou da elite. Por outro lado, o espetáculo que se apresenta diante desse público discute os problemas da massa desinformada, ignorante e analfabeta, para a qual, de fato, o teatro não existe. (LINS, 1990, p. 134).

Trata-se de um momento de intensa criatividade vivenciado pelos percursos teatrais brasileiros. Em contrapartida, parece ser um problema que assola a tradição do teatro político, na dificuldade que a arte teatral tinha de comunicar-se com os setores da sociedade que mais necessitariam escutar-lhes. Os atuantes desse tipo de teatro observam que o público que mais se identifica com seus espetáculos não é constituído por espectadores das escalas sociais menos privilegiadas; e sim, por intelectuais das classes média e alta. Sobre isso, Oduvaldo Viana Filho, líder do grupo Arena e um dos líderes do teatro do CPC-UNE, ressalva,

O Arena, porém, trazia dentro de sua própria estrutura um estrangulamento que aparecia na medida mesma em que cumpria sua tarefa. O Arena era porta-voz das massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares. O Arena não atingia o público popular e, o que é talvez mais importante, não podia mobilizar um grande número de ativistas para seu trabalho (*Apud* BOAL, 2000, p. 19)

A partir dessa constatação, há possibilidade de discutir se a literatura dramática pensada para uma possível representação, se essa, não fosse impedida pelas mãos pesadas da censura; fala sobre o marginalizado, o excluído, aquele que não teria voz, se não fosse pela tinta do dramaturgo, toca as margens que as pertencem?

Escrita em 1967, *Homens de papel*, aborda a temática da miséria, do desemprego, das privações sobre a cidadania em que alguns sujeitos eram submetidos a um trabalho desqualificador, a fim de alcançar a sobrevivência, também circunscreve as ríspidas relações humanas que se estabelecem sobre o teto do poder de modo a colocar em cena o cotidiano, as feridas abertas de uma pequena comunidade ali representada, mas que, de certa forma, também representa os conflitos vividos por aqueles que estão do outro lado do discurso:

BERRÃO – Anda, tu, Baiano Coco da Peste.

COCO – Tá aí. (Apresenta meio saco.)

BERRÃO – Eta raça ruim! Meio saco (Arranca o saco da mão de Coco e o joga junto com os outros.) Isso não vale a pena nem pesar. Cai fora! Não vou pagar nada por isso, não!

Às vozes dos *Homens de papel* que perambulavam na busca constante pelo papel tinha o seu timbre deslocado às margens por questões estatais, e ao ferir os ouvidos da censura por trazer à cena a exploração da mão de obra barata que circunscrevia aquela realidade, o dramaturgo fazia do tablado o lugar para se pensar os aspectos políticos e sociais do Brasil.

Ao escolher o teatro como forma de representação para tal, pode-se pensar que Plínio Marcos fomenta uma reação da sociedade. Que haja uma espécie de reestruturação do pensamento oficial, mesmo que estes espetáculos fossem vistos grande parte pelo público de classe média da época. Daí talvez provenha uma incongruência que merece ser pensada: ao denunciar as atrocidades do universo marginal e trazendo uma linguagem que poderia ser familiar a este espectador, a dramaturgia pliniana alcançaria também as margens que compõe, aliando assim a produção à recepção.

### **3.2 Este ser de papel que chamamos de *personagem***

O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenarem-se os outros elementos. E do mesmo modo que, saboreado o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desaparecerem os prestígios da representação, espera uma biblioteca ressuscitá-los algum dia. (BATY, 1949, p. 218)

Destacando a importância de um estudo aprofundado do texto, Ubersfeld (2005) afirma que antes de qualquer produção ou possibilidade de encenação, devemos retomar a prerrogativa de que todo texto é lacunar. Esses espaços vazios, por sua vez, constituem-se de forma necessária à medida que, para a encenação, é possível fundar outros textos, sendo que não se sabe, ao certo, características como a idade, aspectos físicos ou informações sobre o passado dos personagens, por exemplo.

Tantas perguntas que suscita esse texto teatral necessariamente lacunar, e que, se não o fosse, não poderia nem mesmo ser representado; a representação *deverá dar as respostas a essas perguntas* (UBERSFELD, 2005, p. 8).

A partir da metáfora de Baty (1949) “O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenarem-se os outros elementos”, podemos analisar essas *lacunas* existentes em *Homens de papel* que nos são deixadas como pistas para pensarmos as inscrições dos conflitos ali existentes, através dos elementos que compõem o texto teatral: diálogos, didascálias, personagens, tempo e espaço.

Ubersfeld (2005) afirma que à medida que o texto teatral tem em sua essência uma “não-linearidade”, marcados em certos pontos, o personagem se inscreve como um elemento concludente na verticalidade do texto, de modo que essa figura dramática faça convergir à dissipação os signos simultâneos à sua unificação. Assim, segundo Ubersfeld (2005) o personagem reproduz no espaço textual, o ponto de cruzamento, mais precisamente, a repercussão do “paradigma sobre o sintagma” (2005, p. 72). O personagem surge como ponto de ancoragem em que se organizam os diversos signos teatrais.

Por sua vez, Ubersfeld (2005) compreende que não poderíamos entender melhor os funcionamentos deste sem o distanciamento que ocorre através de sua relação com as causas históricas que os cercam, pois:

Não seria possível considerar a personagem como objeto não de intuição ou de comunicação afetiva, mas de análise, se ela já não tivesse sido dessacralizada, se não tivesse sido compreendida como produto do mito da pessoa absoluta. A personagem de teatro é uma noção histórica, e sua desconstrução também é histórica [...] (UBERSFELD, 2005, p. 73).

Berrão, Chicão, Giló, Maria-vai, Pelado, Noca, Tião, Coco, Bichado, Poquinha, Gá, Frido e Nhanha compõem a cena dos *Homens de papel* que, sobre o cotidiano da exploração, vivem o drama dos catadores de papel das grandes cidades. O grupo é dividido entre aquele que oprime, explora, humilha e do outro lado, tem-se a condição dos oprimidos em face ao poder.

O espaço é reduzido ao essencial para o desenrolar dos conflitos. Segundo Pascolati (2009, p.96), o espaço no drama pode ser “[...] limitado ao essencial e organizado em função das necessidades do desenrolar da ação. Geralmente reduzido a um ou dois espaços”. Entretanto, o espaço, em primeira instância em *Homens de papel* parece reduzido, mas ele é construído por meio das personagens que criam o espaço diegético, chamado por Pascolati (2009) de espaço extracênico e que é mediado pelo discurso dos personagens.

O enredo mostra-nos personagens submersos a um submundo que é aludido de forma imprecisa através das informações retiradas das didascálias ou das falas. Sacos cheios de papel, caixotes, pontos de arrecadações; “Vamos fazer o ponto lá embaixo da ponte” (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 82) “Se não quiser fazer acerto comigo, leva direto pra fábrica” (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 13) “A gente queria vir pra cidade grande”. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 34). Sobre o elemento espacial, Enedino (2009) faz a seguinte reflexão:

Não há indicações precisas sobre o espaço em que circulam as figuras do drama, porque a preocupação do dramaturgo não era reproduzir retratos absolutamente exatos da realidade, mas descobrir “leis gerais” determinantes das estruturas sociais; seu espaço seria, antes, uma espécie de laboratório para a análise crítica dos processos sociais. (ENEDINO, 2009, p. 57).

O espaço extracênico estrutura e ritma as visões de mundo ali interpeladas e fazem-se reconhecer as relações entre o personagem Berrão e a fábrica e esta ao sistema econômico. O microcosmo da ficção é retratado com pinceladas tênues e o seu macrocosmo, segundo Ryngaert (2005), é representado por meio dos advérbios de lugar, metáforas, imagens e verbos que indiquem movimento. “Vou levar ela comigo lá na fábrica” (MARCOS, 1967, p. 17) “Vai vender pro seu Quim” (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 15) “Se ela não for, te tiro o ponto” (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 18), “A gente era de tratar a terra” (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 34).

Se a ideia de lugar cênico pressupõe a imitação de algo, os espaços configurados na peça analisada preparam a cena à reprodução de lugares reais, onde habitam a multiplicidade de vozes que o dramaturgo pretende alcançar. A concretização desses espaços “reais” ultrapassa os limites traçados em cena e as pistas que a ocupam trazem à ribalta um fragmento do mundo, que parece ser transportado à cena de forma íntegra, entretanto não como um

mundo concreto, e sim a imagem que estes homens carregam pelas suas relações espaciais, dentro dos conflitos que os subsistem e do modo em que a sociedade está organizada para eles.

Ubersfeld (2005), ao analisar os eixos de funcionamento dos personagens, insere na cena das discussões o personagem que pode partilhar um certo número de características parciais ou de forma totalitária com outros personagens do mesmo texto. Assim, podemos pensar que, com exceção do personagem que representa a liderança em *Homens de papel*, os demais portam as mesmas funções; eles enfrentam os mesmos obstáculos, ao passar pelo crivo da balança, que pesa injustamente os sacos de papel, os personagens defrontam-se com a mesma jornada, mulheres são levadas à fábrica para conferir o preço do peso, vivem na mesma situação social como moradores de rua e são chantageados e explorados e pelo personagem Berrão:

BERRÃO – Que merda! Sempre se espera pelos mais jogado-fora. Será que aqueles dois não sabem que não estou aqui pra perder tempo? Têm a noite inteira pra se virar, mas ficam dormindo. Daí se atrasam. Também, tem um negócio. Se me chegarem aqui com as mãos vazias, vão entrar bem. Não compro nada. (PAUSA. Berrão anda nervosamente de um lado pra outro. O pessoal está agachado. Todos em silêncio [...]) (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.19).

Berrão também pode ser uma metáfora de muitas ordens da realidade, que na trilha de Ubersfeld (2005), no mesmo personagem, podem se intercalar um funcionamento metafórico e um funcionamento metonímico. Dessa forma, pensando no personagem Berrão, é metonímia da fábrica e por acréscimo do sistema econômico; por sustentar a exploração a qual ele é eixo e por remeter metonimicamente à totalidade desses poderes:

BERRÃO – Se tu mais essa corja não fosse uns vagabundos, podia ir. Mas, como vou aparecer lá na fábrica com esse pingão de papel? Os caras vão cair no meu pelo. Essa porcaria não paga nem a gasolina. Mas, esses dois vão ter um acerto comigo. Pode botar fé. (*Berrão continua a andar nervosamente de um lado para outro*) (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 22).

O personagem também representa metaforicamente a repressão vivida naquele contexto social, pela função como agente negociador no intercâmbio da compra do papel com os moradores de rua, e em pano de fundo também se

configura como metáfora do sistema capitalista que se sobrepõe aos demais poderes, que tem suas minúcias investidas no drama; a preponderância do capital sobre o homem, a exploração deste que insere na cena dos *Homens de papel*, os desequilíbrios econômicos e sociais, a busca incessante de altos lucros quando se depara com o preço irrisório e enganoso atribuído ao produto arrecadado, e que, sobretudo, quando o sistema econômico e o aumento do capital assumem o papel protagonista no poderio das relações de produção. Escrita em 1967, Plínio Marcos metaforiza o universo daqueles que estão submersos a um sistema de exploração e traz à cena a metonímia de um Brasil que estava em meio a uma atmosfera ameaçadora e hierárquica.

Para Ubersfeld (2005), todo personagem desempenha um duplo papel; podendo fazer deste, um indivíduo com uma alma que relaciona-se à problemática idealista e sua segunda função seria fazer deste indivíduo um elemento bem delineado como resultado de um processo histórico. Sendo assim, este personagem não se dirige apenas a um referente histórico por meio das suas marcas, que lhe confere essa identidade, mas principalmente por revelar a inserção desse indivíduo em um determinado contexto sócio-histórico.

Assim, ao colocar em cena os personagens em *Homens de papel*, Plínio Marcos desenha um retrato daqueles que viveram em uma forma organizacional sobre o prisma da opressão. Opressores e oprimidos; sociedade e ditadura militar estão sobre o teto do autoritarismo desgovernado e escrevem um período marcado por opressões coletivas e individuais que desestabilizam as relações sociais entre os seres humanos.

“Berrão, que traz um revólver na cintura e uma balança de gancho na mão” (MARCOS, 1967, p.11) como personagem metonímia daquele contexto histórico é também “construído a partir de elementos textuais e extratextuais que podemos inventariar” (UBERSFELD, 2005, p. 78).

Dialogando diretamente com seu período histórico, espaço e tempo se intercalam em *Homens de papel*, estes são elementos fundadores na história da representação teatral que, segundo Ryngaert (1998), desenrolam-se sempre para falar do “aqui e agora”. Para o teórico, essa é sempre a escolha dos dramaturgos contemporâneos que, como Plínio Marcos, leva em consideração o momento em que escreve, escrevendo por um “aqui”, como se



o momento em que o dramaturgo coloca em cena é o mesmo retrato do tempo da história.

De acordo com Ryngaert (1998), toda uma vertente do teatro dos anos sessenta curvava-se a exacerbar a dimensão do presente vivenciado como forma de representação instantânea. Nesse teatro não se mostra nenhuma realidade exterior a ele. Para o teórico ele pode tomar a forma de *happening* (o que está acontecendo) cujo foco é exercer uma intensa influência emocional sobre o espectador. Assim, o dramaturgo destina boa parte do texto ao desenrolar de ações intensas.

Em *Homens de papel*, tem-se a representação de fragmentos daquela realidade, por meio de cenas que mantêm o clima tenso, expondo e denunciando aquela realidade e remetendo-se à situação daquele presente e que recai na forte intercessão à produção desse texto e que, por conseguinte, dialoga diretamente com um dos pressupostos da dramaturgia pliniana: fazer com que a sociedade reflita sobre os problemas sociais que os cercam:

A grande liberdade dramática que se instaurou nas relações com o tempo e espaço é marcada por uma obsessão pelo presente, qualquer que seja a forma que assumam esses diferentes “presentes” [...] o aqui e o agora do teatro se torna o cadinho em que o dramaturgo conjuga em todos os tempos os fragmentos de uma realidade complexa [...] (RYNGAERT, 1998, p. 132).

Transcendendo as incertezas sociais sobre o teto da ditadura militar, os personagens da obra aqui analisada, levadas ao palco, assombram aquele presente histórico, questionando e confrontando a consciência coletiva frente as mazelas brasileiras. Pode-se pensar na atmosfera tensa do universo representado por aqueles que estão às margens, permeado pela constante opressão sobre as ações e pensamentos; seja pelo uso do revólver na cintura, seja pelo peso desonesto atribuído pela balança que pende sempre para o lado do opressor, pela tortura psicológica:

BERRÃO – Ela vai! Se ela não for, te tiro o ponto. Não vou querer lidar com gente que acha que eu estou metendo a mão. Pombas! Hoje eu que estou de boa lua, que vou dar uma colher de chá pra ela ir saber lá na fábrica como é o macete, tu vai se invocar? Ela vai. Se tu espernear, te tomo o ponto e dou pra outro. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 18).

Ao analisar o estilo dramático, Staiger (1975) aponta para duas características que podem ser encontradas tanto no texto dramático quanto no poético ou no narrativo: o *pathos*, que se organiza em torno da emoção, do sofrimento, das questões que provocam tristeza e o *ethos*, que é a tensão concentra-se na expectativa gerada em torno do fator principal e o estilo problemático que, segundo Staiger (1975), via Pascolati (2009), centraliza-se sobre uma ideia ou um problema, “o problema em torno do qual a peça se organiza esboça-se desde o seu início [...] as duas modalidades de expressão da tensão do estilo dramático podem ser combinadas na mesma peça” (PASCOLATI, 2009, p. 97) .

Os personagens que compõem a trama em *Homens de papel* estão em permanente tensão dramática que, segundo Pallotini (2009), é o elemento primordial que forma o conjunto de elementos para que o leitor atenda-se à trama e coloca-o em contínuo estado de expectativa pela sucessão dos fatos. Desde o início da peça, (e que se desenrolam toda a fabulação do texto), cuja cena já aponta para as negociações, chantagens e desmandos entre o personagem Berrão e os catadores de papel, tem-se a forma desonesta em relação ao preço atribuído ao papel arrecadado e já se configura o conflito central que, segundo Ryngaert (1995, p. 64) “existe quando um indivíduo é contrariado por um outro (uma personagem) ou quando se depara com um obstáculo social [...]” que se delinea na exploração da mão de obra barata e que também age como pano de fundo: a constante obtenção de lucros obtidos pela fábrica e por conseguinte, pelo sistema econômico.

Staiger (1975, p. 15) faz outra observação que pode ser estendida à obra analisada; que muitas vezes o “tom” desta é de extrema importância para entendermos as vozes que circundam determinada dramaturgia, tornando-se mais relevante do que a determinação do gênero e por extensão, “no caso do texto para teatro, a classificação nesse ou naquele gênero ou forma é menos importante do que sua funcionalidade dramática” (PASCOLATTI, 2009, p. 97).

Assim, o desenrolar das ações, diálogos e conflitos dramáticos em *Homens de papel* fazem-se em boa parte de maneira tensa, violenta em uma atmosfera ameaçadora, que marca no texto a égide de como Plínio Marcos nos narra essa história, como ele nos conta a sua verdade frente aos problemas sociais que estão inscritos nos seus traços estilísticos e no timbre das vozes dos seus

personagens que encaminha a análise a questionar os pressupostos de verossimilhança, pois “O *verossímil* procede da experiência comum. É o que se produz com mais frequência [...] e, portanto, o que corresponde ao horizonte de expectativa do expectador” (ROUBINE, 2003, p. 15).

Ao revisitar os pressupostos que regem as noções de verossimilhança, há a possibilidade no verossímil de um componente psicológico que, segundo Roubine (2003), define-se pelo espaço não somente do *possível*, como principalmente do *plausível*, daquilo que se demonstra sobre um determinado grupo social, em uma determinada época. Aristóteles se refere ao “possível” como “persuasivo”; assim, a superfície do “verossímil” toca a dimensão psicológica da “persuasão”, haja vista que “essa dimensão deve aparecer no domínio do texto, isto é, no caso do teatro [...]” (ROUBINE, 2003, p. 15).

Outra questão também se faz relevante à análise feita por Roubine (2003) para o conceito de *proximidade*, que funciona como agente da impressão que toma conta do palco, fazendo deste um espelho fiel da realidade familiar ao espectador. Este conceito não elimina a pluralidade social,

A “proximidade” não exclui absolutamente a diversidade [...] A cena do drama acolhe, e reivindica essa acolhida, representantes de todos os meios, de todos os “estados” da sociedade [...] A vocação do drama é esboçar o retrato fidedigno de toda uma sociedade. Ora, a maior parte dos indivíduos que a constituem tem atividades próprias inerentes a uma situação financeira, a uma condição ou a um ofício. *O palco deverá se tornar o espelho dessa diversidade.* (ROUBINE, 2003, p. 66).

Por meio do discurso dos personagens marcado pela execração dos problemas conflitos socioeconômicos, pela violência desenfreada e pelos dilemas desembocados nas ações dos catadores de papel, tem-se um panorama da realidade desse grupo social. Dessa forma, Plínio Marcos nos aproxima das circunstâncias que afrontam a condição de seres humanos no drama dos *Homens de papel* e acolhe a pluralidade de vozes sociais, trazendo à cena os moradores de rua, que de acordo com a realidade brasileira, fazem parte da paisagem urbana. Os aspectos verossímeis que, para Roubine (2003) estão no texto, e que na verossimilhança precede à experiência comum, podemos pensar no contorno atribuído a estes personagens.

Segundo Ryngaert (1995), as questões de “tempo e de espaço não são excrescências do texto; não dependem de uma estruturação externa, mas ao contrário, são próprias da organização do enredo” (Ryngaert, 1995, p. 79). Dessa forma, as exigências do espaço são próprias da estruturação do texto e estão imbricadas pelo universo que procura representar. Os elementos da espacialidade são extirpados das didascálias para a construção do espaço cênico, assim como os nomes de personagens e ao mesmo tempo, certa atribuição à natureza destes e o modo como estes ocupam o espaço a que pertencem:

*(Ao abrir o pano, todos estão jogados pelo cantos, dormindo. As garrafas vazias estão espalhadas pelo palco. Nhanha acorda, olha o céu, o Sol lhe fere as vistas. Nhanha sacode Frido.) (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 41.)*

Iniciando o segundo ato, o personagem Frido é acordado pela sua esposa Nhanha. Ele se encontra deitado, depois de uma noite regradada a álcool. Ambos personagens são migrantes que vieram trabalhar na cidade grande:

BERRÃO – Tu quer ser catador de papel? [...] Que tu fazia antes?  
FRIDO – A gente era de tratar a terra [...]  
BERRÃO – Saiu de lá por que ? [...] (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 34).

Para Roubine (2003), os aspectos verossímeis, os quais circunscrevem a semelhança com a realidade, estão delineadas à experiência comum. Dessa forma, não se torna raro, na paisagem urbana, observar moradores de rua em meio a um ambiente degradante. Nas grandes cidades, torna-se comum o surgimento de migrantes que vêm tentar a sobrevivência em outros estados. As características que delineiam este espaço cênico “garrafas vazias estão espalhadas pelo palco”, alude-nos a pensarmos que este espaço é a reprodução de espaço real, concreto, como uma fatia do país transportado para a cena.

Na própria estrutura da obra encontram-se os aspectos fundamentais para a formação dos componentes verossímeis. Personagens, discurso e espaço compõem a coerência interna em *Homens de papel*. A obra é concebida de maneira a sustentar seu objeto de representação. Congruentes para a própria estrutura da obra, e não como um corpo estranho dentro desta,

sua representação linguística também está relacionada diretamente com os demais componentes da construção do drama que colaboram para a construção dos aspectos verossímeis. Emaranhando-se com a própria mimese; no seu sentido de produto (do que se pretende representar) e de produção. Que, ao último lhe confere a ordem externa, como estrutura do discurso narrativo com suas possibilidades de relações com o conjunto de discursos disponíveis na cultura e na sociedade onde a obra mesma se propaga.

Para Aristóteles (1990), todo critério de verossimilhança é em sua maioria subordinado da disposição constituinte do discurso que os cercam e que se constituem como princípio de referencialidade e, sobretudo realidade. Dessa forma, pode-se afirmar que em *Homens de papel* encontram-se os arcabouço dramático para que se considere a obra verossímil; tanto pela sua coerência externa, levando em consideração que sua construção se deu a partir do olhar observador do dramaturgo frente à realidade social, sua construção interna bem como no discurso apresentado pelos seus personagens:

NOCA – Larga essa droga!  
 MARIA-VAI – Esse saco é meu, sua desgraçada!  
 CHICÃO – Solta daí, seu trouxa!  
 GILÓ – Agarra outro, paspalho!  
 COCO – Esse é meu!  
 TIÃO – Cai fora, miserável!  
 FRIDO – Por favor gente esses sacos são meus.  
 NHANHA – Larga daí, moça.  
 NOCA – Te arranca, pantera!  
 MARIA-VAI – Cai fora peste. Não gosto de mulher!  
 CHICÃO – Já disse que o saco é meu.  
 FRIDO- Eu que catei ele.  
 CHICÃO – E daí ? Vai empombar comigo?  
 GÁ – (agarrando-se em Nhanha) Nhanha...Nhanha...  
 NHANHA – Espera Gá! Deixa eu solta! Deixa eu! Eles querem roubar o papel da gente ! [...] (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 29).

Em *Homens de papel*, percebe-se que a tensão dramática também se dá em torno do próprio discurso dos personagens que está envolvido com seu contexto de produção e que denomina o modo de agir desses indivíduos, condicionando suas ações e motivações. Com efeito, no teatro, “mais do que em outros lugares, a fala é ação e os conflitos se ligam no próprio cerne da atividade linguística (RYNGAERT, 1998, p. 153). Assim, o diálogo colabora com a dinâmica da ação no drama. O decurso dos diálogos evidenciam a configuração dos personagens, que estão em constante preocupação com a

troca e a arrecadação do papel e permanecem em contínua luta por este, uma vez que “O diálogo é uma forma de manipulação do outro por meio do discurso, configurando uma luta ideológica entre as personagens [...]”. (PASCOLATI, 2009, p. 100), Além disso, verifica-se ainda que as réplicas dos personagens têm resposta imediata à fala do outro, fazendo do diálogo mais autêntico e dinâmico, lembrando que estes partilham os mesmos conflitos e a mesma situação discursiva, mostrando-se denso por meio do seu discurso.

Os atos enunciativos mostram-nos onde fixam socialmente os sujeitos, daí corrobora-se a afirmação de Bakhtin (1990, p. 112) “a situação social mais imediata e o meio social mais amplo determinam completamente e, por assim dizer, a partir do seu próprio interior, a estrutura da enunciação”. A linguagem em funcionamento em *Homens de papel* indica exatamente o panorama do contexto social em que os personagens estão inscritos e que lhes atribuem a possibilidade e necessidade de manifestarem, através das falas e ações que estão diretamente entrelaçadas e que circunscrevem seus intentos comunicativos e faz-se ali um lugar para a construção de sentido.

Inserindo os personagens como sujeitos na história e da memória, pode-se dizer que suas enunciações são de natureza social e que resultam na reflexão ideológica sobre essa forma de vida que por meio das falas, evoluem os conflitos e há composição da identidade social. Alguns personagens, de acordo com Ryngaert (1998, p.164), “manifestam o ponto de vista militante do autor sobre o mundo, sendo que seus modos de se exprimir resultam da maneira como as instituições os manipulam e condicionam”.

Logo, Berrão assume o papel de ditador entre os personagens e os demais. Assim, o papel dos empregados acirra o tom engajado e o exercício militante das divisões sociais ali empregadas. Seu processo textual escreve com clareza os “rituais sociais, nas relações de força e nos movimentos da consciência que constroem a enunciação” (RYNGAERT, 1998, p. 145) e que os elementos dessa situação discursiva “justificam a tomada de palavra dos personagens, se está convencido que estes falam para agir, isto é, para influenciar a situação ou para fazê-la progredir” (RYNGAERT, 1998, p. 138).

Com efeito, fala e conflito se imbricam e fazem que a ação evolua; da exploração a uma possível repulsa às ordens ali estabelecidas e que no entanto, relações entre fala e ação, “[...] contraditórias ou divergentes, mostram

a inquietação ou a estratégia de personagens que não correspondem fatalmente ao que dizem ou fazem” (RYNGAERT, 1998, p. 137).

CHICÃO – Não. Tem que ser tu o cara a levantar a lebre.  
 Tião – É ideia tua.  
 CHICÃO – Poxa, mas tu tem mais papo que eu.  
 TIÃO – Te manjo. Tu sabe enrolar. Fala com os outros. Daí me avisa.  
 Chicão – Tem que ter a tua força.  
 TIÃO – Vai ter. Mas só depois que estiverem todos papaedos.  
 CHICÃO – Tu tá com medo.  
 TIÃO – Claro. Como tu.  
 CHICÃO – Eu estou firme.  
 TIÃO – E quer tirar o Loló da seringa?  
 CHICÃO – Eu, não! Eu não falei com tu?  
 TIÃO – Então fala com os outros. [...]  
 CHICÃO – Mas, tu tem mais motivo que eu de querer ferrar o Berrão.  
 TIÃO – Não sei porquê. Ele mete a mão no teu bolso como no meu.  
 (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 23).

No início do drama, o personagem Berrão faz a pesagem do papel e a princípio, os catadores aceitam o preço irrisório dado a este. Ainda que eles deixem claro ao personagem sua insatisfação e questionem o preço atribuído, eles aceitam a pesagem desonesta já que estão sobre o domínio de seu líder, mas fomentaram uma luta contra esse poder.

Pallottini (1989), ao tratar sobre o conflito interno, aponta que este se dá no corpo de uma peça de teatro e na recriação de pessoas humanas que se destinam a mostrar os segmentos ali expostos como numa arena onde essas irão enfrentar uma série de obstáculos mas, que para isso, essas deverão carregar impulsos que as encaminhem a um embate. “Ao mesmo tempo, outro (ou outro grupo) tem a fazer o mesmo caminho, e pelo mesmo processo; resistirá simplesmente, ou partirá para o contra-ataque”.(PALLOTTINI, 1989, p. 78).

Os *Homens de papel* encontram em sua jornada outros desejos semelhantes aos de outros personagens, alcançar o poder, “[...] a coroa, o domínio sobre o povo, um império, uma nação. Se existe um pretendente, um conspirador, que em geral se cerca de suas armas: comparsas, cúmplices [...]” (PALLOTTINI, 1989, p. 77). Os personagens Berrão, Chicão e Tião têm em comum, além da não gratuita coincidência, o mesmo término dos seus apelidos, outra questão que os coadunam; a ânsia pelo poder.

Berrão recorre a sua força manipuladora, como já é sabido, usando de artifícios para manter o seu poder e em meio àquela atmosfera tensa criada pelo patrão, oprimidos submetem-se ao opressor. Porém, um outro conflito se estabelece: a vontade de se libertarem das regras opressoras. Só que eles não conseguem realizar a revolta de maneira dissimulada, eles mantêm reações impulsivas. Chicão é precursor da iniciativa mas, sem coragem, vale-se da suposta traição entre Maria-vai e Berrão, para incentivar Tião, que no papel de marido traído, faça justiça e o enfrente: “Que ele vai se servir às custas de tua mulher. Teu chifre vai crescer um pouco mais. E tua mulher? Essa vaca sem-vergonha que te passa pra trás na sua cara? Mas ele passa tua mulher nas armas”. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.27)

Por meio dessa escolha lexical, observa-se que o personagem coage o outro se defrontar com o seu patrão-dissimulador. Em seu discurso, existe a tentativa de intimidação por meio dos insultos, que constroem a imagem, que difamam a reputação do marido de Maria-vai.

O personagem Chicão, na ausência de Berrão quer assumir a figura do opressor e tal situação, assevera a afirmativa de Pallottini (1989) de que os personagens, ao enfrentarem uma classe de obstáculos, frente aos detentores do poder, terão o mesmo objetivo: a conquista de uma posição que lhe outorguem o domínio ou a manutenção dessa colocação onde o desígnio de disputa é o poder.

CHICÃO – (*acordando*) Que puta falação é essa aí?

MARIA-VAI – Esse povo queria catar papel desde já.

CHICÃO – Estão loucos, gente?

NHANHA – Nós precisamos.

CHICÃO – Todo mundo precisa.

FRIDO – Nós tem a menina.

CHICÃO – E daí? Vai dar jeito, um quilo a mais, um quilo a menos?

NHANHA - Um quilo hoje, outro amanhã...

FRIDO – De manhã não dá?

CHICÃO – Sempre dá.

NHANHA – Então a gente vai.

CHICÃO – Vai, o cacete!

FRIDO – O que o senhor quis dizer?

CHICÃO – Que de manhã ninguém sai catando porra nenhuma!

FRIDO – E por que não?

CHICÃO – Porque eu não vou deixar. E pra seu governo, é bom não se escarnar comigo. Sei oque faço. [...]

(PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 45).



Frido, Nhanha e Gá entram em cena como uma família que representa a figura do migrante brasileira, do trabalhador que sai da sua terra natal em busca de sobrevivência e, principalmente, para conseguir dinheiro para o tratamento médico de sua filha Gá.

NHANHA – Levanta, Frido. A gente tem que saber da vida. Precisamos arrumar dinheiro. Nós tem que cuidar de Gá. A pobrezinha tem cada vez mais esse negócio ruim. Levanta Homem ! Levanta! É precisos sacudir o corpo!

FRIDO – Eu sei, (Senta-se.) Eu sei! Oh vida!

NHANHA – A gente não pode reclamar. Tu bebeu, não tem costume, paciência. Mas tem que dar duro. A Gá precisa de doutor. E com ela sarada, a gente volta pra nossa terra. Isso aqui é muito bom, mas não presta pra nós.

(PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 42).

A família de migrantes ganha amplitude no drama dos *Homens de papel* no início seu segundo ato. Aqui nos serve a noção de estrangeiro atribuída por Kristeva (1988, p14) em *Estrangeiros para nos mesmos*, “o estrangeiro é um esfolado sob a carapaça de ativista ou de incansável “trabalhador imigrado”, Aqui a assertiva pode ser lida como estrangeiros em seu próprio país, estranhos em sua própria terra, das margens às margens, centro dentro da periferia.

Os personagens retirantes entram em cena de forma épica; eles estão envolvidos em situações em que decidem em maior grau no traçado do seu destino. A viagem da sua terra natal até a cidade grande é uma epopeia sem fim e chegando lá, a epopeia continua. Passam por obstáculos e sofrimentos desde terem deixado sua terra e entre os *Homens de papel*, eles, também, enfrentam a figura de Berrão e dos demais catadores. Assemelhando-se assim às formas épicas que, segundo Brecht, “o ser social determina o pensamento”. Resultado de questões sociais e históricas, tem-se o pensamento como força motora da ação do personagem.

Ainda sobre a família de migrantes, Gá, personagem portadora de deficiência, é assediada por Coco, que utiliza uma boneca para atrair a menina para atrás dos caixotes e que lá, tem um ataque e cai no chão em convulsões e que é estrangulada por ele. Após a tragédia da menina, destaca-se a voz de Nhanha, que revela seu timbre provocador;

NHANHA – (Mostra o peito.) Então atira! Atira aqui! Falta peito? Tu não tem coragem? Atira! Atira, seu porco!

[...]

NHANHA – Tu é que está louco de medo. Atira! Tem medo, seu puto? Então dá o dinheiro! (Pausa) Anda, dá a grana, ou atira! Atira! Tu me mata. E daí? Estou cagando um monte desse tamanho de morrer. Já morri um cacetão de vezes, tá bom? Morri de fome, morri de frio, morri de medo, morri de ver a minha cria morrer. E agora chegou a tua vez. Atira! Atira! Anda, atira! Mas, tu não escapa. Gasta a tua verdade aqui no meu peito. Anda! Daí, eles te pegam e te azaram. Esta é a hora de acertar as contas. Quem tiver se danado mais está com a razão. E não vai ter canhão pra mudar o resultado. Anda, atira! Atira! (Nhanha anda lentamente, avançando sobre Berrão, que está apavorado.)

(PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 85-86)

O personagem também incita a ideia de linchamento do personagem Coco que é concretizada pelos personagens, assumindo assim o posicionamento que interfere nas ações coletivas entre os catadores. Está em seu discurso o desejo irreprimível de colocá-la como entrechoque ao discurso do personagem Berrão, que segundo Enedino (2009, p. 70) “a mulher Nhanha constitui-se líder pelo discurso, deslocando-se da simbologia da desordem para a da resistência e da desestabilização do poder instituído”.

Trazendo traços como a coragem, a dedicação e a obstinação e a concretização de um ideal que, no drama, se configura no tratamento da sua filha e depois de sua morte, o dinheiro para que ela tenha um enterro digno, o personagem Nhanha tangencia os traços da heroína brechtiana.

A fim de estabelecer um diálogo entre os personagens dramáticos de Brecht e Plínio Marcos, toma-se como exemplo a *Antígona*, de Sófocles (1948) que no texto do dramaturgo, abre espaço para as questões políticas e econômicas. Grosso modo, Antígona, diante da guerra alicerçada por Creonte, tem a chance de refazer a noção de destino; manifestando suas escolhas e assumindo suas consequências e trazendo à cena a necessidade de ações que mudem os caminhos da história.

Assim, Nhanha no drama dos *Homens de Papel* faz suas escolhas ao enfrentar o poder instituído por Berrão e aceita o encargo de suas ações. No que se refere à maneira capitalista de produção, onde há a exploração dos trabalhadores, ela é quem enfrenta o próprio sistema, representado ali pela figura de Berrão, sendo a única que o confronta.

Se, para Brecht (1990, p. 223), “o destino do homem é o homem”, o percurso da personagem migrante confirma a assertiva do dramaturgo. Uma

vez que ela tem conhecimento da necessidade de transformação das condições que cercam sua vida social “Nós tem que ajuntar dinheiro logo pra te levar no doutor. Assim que tu sarar, nós volta pra nossa terra”. (PLÍNIO MARCOS, 1967, p.37) Assim, Nhanha carrega traços condizentes às heroínas de Brecht; suas ações estão entrelaçadas à capacidade de transformação daquele universo e, sobretudo, por sua posição de enfrentamento ao poder.

Tendo em vista que o personagem é que enuncia o discurso, que por sua vez, inscreve-se como extensão de um ponto de vista político, histórico ou social, também tem uma relação com um receptor e que “cada vez que fala que fala, não fala sozinha, pois o autor fala ao mesmo tempo por sua boca” (UBERSFELD, 2005, p. 84). Pode-se afirmar que o personagem Nhanha assume a voz do autor por diversos fatores; seu discurso, naquele meio popular, é o único que pode transformar aquela realidade; que se dá pelo ataque veemente ao poder instituído. O personagem age como um distúrbio da razão que pode funcionar contra a cegueira que se instaura diante ao poderio. Assim, como os escritos de Plínio Marcos e grande parte de sua dramaturgia trabalha contra a cegueira instaurada no discurso do governo sobre o povo, levando em consideração o contexto histórico das obras.

Ela também abandona a passividade inerente a atmosfera da peça analisada, trazendo ao universo dos *Homens de papel* o senso de justiça que se encontra na voz do dramaturgo, ao retratar o cotidiano dos miseráveis que compõem as margens, sendo, também, porta-voz do verdadeiro manifesto contido na obra frente à opressão, característica que dialoga diretamente à personagem do dramaturgo alemão.

Já encaminhando para o final deste capítulo, outra questão ronda a análise; a de que em pano de fundo dos conflitos existentes em *Homens de papel* estão intrínsecas as causas sociais e políticas, a luta de classes sociais pela sobrevivência num dado momento histórico que, além que pertencer ao traçado da pena do dramaturgo, também resulta das condições daquela realidade social ali descrita.

Só que em *Homens de papel*, não há a resolução do conflito, conforme as circunstâncias que vão surgindo na obra, eles só se agravam e há uma progressão da violência ali gerada, seja ela física ou verbal.

Quando uma peça de teatro procura, como seu último objetivo, restabelecer o equilíbrio, a *paz* no universo ficcional - e também no espectador - é preciso que o conflito seja resolvido no interior da própria peça [...] O conflito, portanto, deve ser levado às suas últimas consequências e, depois, resolvido, infortunadamente que seja, mas de molde a deixar no espectador a sensação de uma coisa *acabada*. (PALLOTTINI, 1989, p. 86)

Como num golpe teatral, os conflitos só progridem em *Homens de papel* e alavancam a tensão dramática que paira em toda a obra por meio das relações sociais ali estabelecidas. Sua construção dramática está envolta a um movimento cíclico de conflitos, que estão concentrados em um espaço de mimetismo radical, que deixa o palco livre de qualquer dever de decoro. Mas esse encontro violento com realidade volta às córneas do espectador, às feiúras sociais tais como existem, e onde conflitos não cessam.

NHANHA – Gá vai ter enterro de gente.

*(Nhanha, sempre triste, abatida, afasta-se de Berrão e se ajoelha ao lado de Gá, começando a rezar. Frido a acompanha. Os catadores, meio embaraçados, olham-se e vão lentamente se colocando entre Berrão e Nhanha. Estão juntos formando um bloco. Chicão, que está na frente, volta-se para os outros.)*

CHICÃO – E nós? Como é que fica?

*(Todos os catadores começam a falar ao mesmo tempo, incitando-se uns aos outros para tomar a iniciativa e agarrar Berrão. No auge do vozerio, Tião dá um empurrão Chicão, que cai na frente de Berrão. Berrão lhe dá um pontapé e o atira longe. Os outros tentam avançar, mas Berrão dá um tiro para o ar. Todos param de falar e, apavorados, recuam.)*

BERRÃO – Peguem os sacos e botem no caminhão!

*(Um a um, lentamente, os catadores vão pegando o saco e vão saindo. Reza de Nhanha cresce, misturando-se com ruídos de cidade grande que vão entrando, enquanto o pano fecha lentamente)* (PLÍNIO MARCOS, 1967, p. 88)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assistir ao drama dos *Homens de papel* nas ruas seria habitual e corriqueiro e, por assim dizer, incomensurável. Quando nos deparamos com eles nas ruas pela rotina, não os vemos com o olhar épico de distanciamento (aqui, o distanciamento como ponto de reflexão), estamos frequentemente imersos nessa situação e assim ficamos petrificados diante dessa realidade. Entretanto, quando essa realidade é trazida à ribalta, é como se nesse lugar cênico nos aproximasse dessa situação social através de um distanciamento às avessas e os tomemos então como objeto de juízo crítico. Dessa forma, há a reflexão sobre a posição do homem dividido em classes, a análise do comportamento social em que vivem, diante da exploração do homem pelo homem, gera uma espécie de violência desenfreada nos indivíduos e, assim, colocando-os em cena, Plínio Marcos dinamiza a sociedade capitalista.

De fato, o personagem Berrão também é um homem de papel. Em primeira instância, ele é senhor de suas ações. Ele explora a mão de obra barata, atribui os preços irrisórios e comanda as ações ali interpeladas por meio da violência, seja ela verbal ou física. Porém, ele é um produto de intercâmbio econômico, produto de um mecanismo de exploração entre a fábrica e o sistema capitalista para obtenção de lucros pesados, assim o personagem também é explorado e atua como um falso poder que lhe é outorgado; falso poder que também é concebido à fábrica que funciona como grande metáfora desse sistema de produção, onde as riquezas são mal distribuídas e onde há a compra de serviços terceirizados para a produção de bens.

Em outro ponto, a dramaturgia de Plínio Marcos toca a conjectura da dramaturgia Brechtiana; ambos por meio de seus escritos esclareciam a sociedade sobre a necessidade de transformação de alguns aspectos político-sociais, resguardado as diferenças históricas de cada um. Tanto nas obras

plinianas quanto na forma épica, as ações dramáticas são movidas pelas condições das forças econômicas e sociais, que provoca no leitor-espectador a sua consciência crítica e o elucida a ter posições críticas frente a face das crônicas que contam as histórias das enfermidades do convívio social.

O meio social revela as construções discursivas ali proferidas. E essas, por sua vez, são definidas e modeladas de acordo com o seu papel social. As vozes sociais que circundam em *Homens de papel* configuram-se a partir do diálogo dos sujeitos no tocante ao cotidiano da vida em grupo e na multiplicidade cultural. Assim, seu formato ideológico e a representação daquele universo muito dependem da linguagem formada pelos ouvidos atentos do dramaturgo à polifonia social.

O discurso é silenciado por dois motivos; há muitos fatores na história oficial que não podem ser ditos e que não podem circular, pois ele servirá de mola precursora à transgressão e, toda transgressão vai de encontro ao poder.

É notória a importância do timbre de Plínio Marcos no compêndio da dramaturgia brasileira, uma vez que este insere no palco personagens que caminham às avessas de cânones literários, e que circunscrevem os marginalizados da sociedade brasileira, muitas vezes rejeitados pela saga teatral.

Enfim, acredita-se que esse trabalho possa contribuir para outros estudos no campo teatral e que contribua para surgimento de novos que substanciem a validade do teatro no contexto de produção cultural humana e, que também contribuam para as análises que abarquem a questão da marginalidade concatenada aos estudos literários.

## REFERÊNCIAS

- ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre cultura, arte e literatura*. Trad. de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Teatro do oprimido e Outras Poéticas Políticas*, 2a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1980
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividade contemporânea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2010
- ARISTÓTELES. *A Poética Clássica*. Tradução de J. Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
- BAKHTIN, Michael. *Questões de literatura e estética*. São Paulo. Hucitec. 1990.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Sobre o conceito de história*. Trad. De Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222 – 223.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BEVERLEY, John. *Subalternidad y representación*. Madri: Iberoamericana, 2004.
- BHABHA, Homi k. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 1998.
- BRECHT, Bertold. *Poemas 1913-1956/Bertold Brecht*; seleção e tradução de Paulo César de Souza – São Paulo: Ed. 34,2000.
- BORGES, Jorge Luís. *A memória de shakespeare*. In: BORGES. *Obras completas III*. São Paulo: Globo, 2000.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- CANDIDO, Antônio. *Educação pela noite*. São Paulo: Editora ática, 1989.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1999. (Série Princípios)
- \_\_\_\_\_. Tânia Franco. *O lugar da literatura comparada na América Latina*. In: BOLETIM Bibliográfico/Biblioteca Mário de Andrade. 1986.
- CORACINI, Maria José R. F. *A celebração do outro: arquivo, memória e identidade: línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução*. Campinas: Mercado de Letras, 2007.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: Edusc, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Trad. de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

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

FREUD, S. *Civilization and its discontents*. Standard Edition. London: The Hogarth Press, 1961.

**FOUCAULT, Michel**, *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 12. ed. São Paulo: Loyola, 2005.

\_\_\_\_\_. *Prefácio à transgressão, in Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2001

\_\_\_\_\_. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e punir; nascimento da prisão*. Tradução Lígia M. P. Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1970.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Dp&A, 2003.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

KRISTEVA, J. (1994). *Estrangeiros para nós mesmos*, Rio de Janeiro: Rocco.

LAGAZZI, Suzy. *O desafio de dizer não*. Campinas: Pontes, 1988.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

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

\_\_\_\_\_. *Iniciação ao teatro*. 7 ed. São Paulo: Ática, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro. (Orgs.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

MARTINS, Nilce Santana. *Introdução à estilística*. São Paulo: EDUSP, 2003

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

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar*. Trad. de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MARCOS, Plínio. *Homens de papel*. São Paulo: [s. n.], [1967].

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

NOLASCO, Edgar Cezar. *Babelocal: lugares das miúdas culturas*. Campo Grande, MS, Life Editora, 2010.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. *Operadores de leitura do texto dramático*. In: Thomas Bonnici; Lúcia Osana Zolin, (org). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3.ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. p.93 -112.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira (Dir). São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro?* São Paulo: Brasiliense, 1980.



- ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1995.
- ORTEGA, F. *Amizade e Estética da Existência em Foucault*. Rio de Janeiro, Graal. 1999.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo, Ática, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- QUIJANO, Aníbal. *Notas sobre o conceito de marginalidade social*. In: PEREIRA, Luiz (Org.). *Populações "marginais."* São Paulo: Duas cidades, 1978.
- RESENDE, Beatriz. *Apontamentos da crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves; Revisão da trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. – (Debates; v. 256)
- SAID, Edward W. *Representações do Intelectual*. Trad. de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: companhia das letras, 1989. (ensaios)
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2004.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais* / Tomaz Tadeu Silva (org.), Stuart Hall, Kathryn Woodward. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- SINGER, Paul. *Dos Preços ao Valor*. In: *Aprender Economia*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 11-39.
- SPIVAK, Gayatri C. *Can the subaltern speak?* In.: NELSON, Cary and GROSSBERG, Lawrence, eds. *Marxism and the interpretation of culture*. Chicago : University of Chicago Press, 1988. p. 271 – 313.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro.1975.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário do Teatro*. 6. ed. Porto Alegre/RS: L&PM, 2010, p. 79.
- Zappa, Regina & Soto, Ernesto. *1968: eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. (Introdução, tradução e notas de Italo Caroni e Célia Berretini). São Paulo: Perspectiva.

aline

