

SUBALTERNIDADE, MARGINALIDADE E VIOLÊNCIA NUM TEMPO SEM LEI: UMA LEITURA DE *QUERÔ*, UMA REPORTAGEM MALDITA E HÍBRIDA

Wagner Corsino Enedino (UFMS)¹
Celeste da Silva Sousa (UFMS)²

Resumo: Vinculados aos mecanismos de significação que compõe o romance *Querô*, uma reportagem maldita (1977), de Plínio Marcos, estão os pressupostos teóricos de Lins (1990); Muir (1997); Reis e Lopes (1988); além de trazer à baila os conceitos de Spivak (2010); Enedino (2009) e Ginzburg (2012) no que se referem à subalternidade e violência como fatores essenciais na configuração do espaço e das personagens. Importa mencionar que, por esse viés, o autor procurou transformar “personagens reais” em personagens de ficção, trazendo para o leitor uma “realidade ficcional”, refletindo acerca do papel do marginal e do subalterno na constituição da sociedade.

Palavras-chave: subalternidade; marginalidade; violência; hibridização de gêneros.

¹ Professor Adjunto IV da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atua nos Programas de Mestrado em Letras (Três Lagoas) e no Mestrado em Estudos de Linguagens (CCHS/Campo Grande). Doutor em Teoria Literária. E-mail: wagner.corsino@ufms.br.

² Aluna regular do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas. E-mail: celeste.isa@hotmail.com.

As obras do autor Plínio Marcos (1935-1999) estão inseridas em um cenário esquecido e marginalizado, permeado por vítimas do silenciamento; captam a essência fragmentada do homem contemporâneo na tentativa de expor as suas maiores divergências. Histórias contadas pela voz de quem vivenciou a realidade “nua e crua” revelam ao leitor personagens advindas de um universo tangível, configuradas pela fala testemunhal de um autor engajado com as questões de seu tempo.

Considerando aspectos de subalternidade, marginalidade, violência e hibridização de gêneros, este trabalho consiste em lançar olhar sobre romance *Querô, uma reportagem maldita* (1977), de Plínio Marcos. A obra é composta por dez capítulos *in ultimas res*, cujo narrador autodiegético e protagonista da trama, Jerônimo da Piedade, conhecido como Querô, rememora fatos de sua vida marginal. A ficção traz a trajetória de vida de um jovem desamparado pela família e pelas instituições sociais que, como muitos, se submete ao mundo do crime. A obra recebeu o prêmio de melhor romance de 1976 da Associação dos Críticos de Arte de São Paulo.

A narrativa está inserida em um contexto em que as forças políticas da década de 1970 manuseavam a literatura de acordo com os padrões pré-estabelecidos. Temas como marginalidade e subalternidade eram automaticamente excluídos, pois eram vistos como atos de subversão diante do autoritarismo daquele tempo. Por utilizar a violência em seus escritos, Plínio Marcos foi, por diversas vezes, vítima da repressão. Assim, *Querô, uma reportagem maldita* não só apresenta fatores que condizem com a realidade observada, mas exprime da mesma forma as contradições da existência humana cujo efeito do real é o ponto de partida. A literatura da década de 1970 foi e sempre será o palco de muitas histórias, é a “estrada de pedra” que conduziu Plínio Marcos pelos mais diversos caminhos; foi ator, palhaço, produtor, autor e dramaturgo, e acima de tudo sujeito de sua própria sorte.

A subalternidade como marca do contemporâneo

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

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

Desde os seus primórdios, a literatura tem sido associada a movimentos de ordem social; atribuída a ela esse papel, prevê e antecipa o que é útil para a ilustração de ações intelectuais transformadoras, se realiza por meio de um percurso cíclico imitando e inovando ao mesmo tempo. Portanto, “[...] do ponto de vista da sua função, chega-se também a uma aporia: a literatura pode estar de acordo com a

sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo” (Compagnon 2003: 37).

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

Conforme assevera Spivak (2010), a questão do subalterno está relacionada à sua representação por parte do intelectual. Baseada em aspectos culturais e históricos, também se vincula à luta de classes. A busca pela afirmação e liberdade, motivada pelo “desejo” (vontade coletiva), faz do sujeito/indivíduo um ser consciente de sua dominação, de sua condição enquanto subalterno; vítima de um sistema, fixado em uma relação de poder substancialmente opressor.

Somente quem está imerso nesta atmosfera é que possui a capacidade de representar a classe subalterna adequadamente. “Vistos” por um ângulo diferente, os sujeitos são ao mesmo tempo individuais e coletivos, eis que a sua representação contribui para a formação de uma classe que depende do seu processo de construção, na fundação de uma comunidade específica.

O nascimento, a educação e a História contam como principais determinantes na relação **dominantes versus dominados**, que, delimitados pela conseqüente violência geradora de conflitos, expõem o sujeito colocando-o no cerne do problema de seu apagamento. A sua representação, baseada em visões que o norteiam para longe da obscuridade, o conduz a outro patamar, de nível mais elevado, posto que a sua diferença se faça justamente pelo seu silêncio, sem direito a voz alguma.

A este respeito, Spivak (2010) também pondera sobre o ritual de Sati praticado pelas viúvas da antiguidade hindu. Um ato persuasivo e duplamente agressivo, por se referir à extrema violência física e a sua ideologia, é capaz de anular a sua existência feminina, pois compreende na mais pura falsa liberdade. Essa mulher, no desempenhar de sua função enquanto esposa, deve abdicar de sua própria vida, submetendo-se ao sacrifício “por vontade própria” e diante da morte de seu marido, pois do contrário não se libertará de seu corpo feminino e de sua função biológica, segundo os preceitos desse rito.

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

Na busca pela liberdade, personagens como Alzira, mãe de Querô, renunciam à própria vida e colocam mais uma questão em pauta, a morte como forma de silenciamento. Semelhante ao ritual de Sati, sacrifício cometido pelas viúvas na Índia, a morte de Alzira representa não somente o seu apagamento diante da sociedade, mas uma solução imediata para os seus conflitos internos. Assim como no ritual hindu, a morte dentro da literatura de Plínio Marcos é também vista como um ato ideológico, que restringe o sujeito cerceando-o do seu livre-arbítrio.

Ao invés de aceitar a imposição como resposta aos seus infortúnios, Alzira “opta” pelo silêncio, uma vez que este também significa, pois é a abnegação vista como um elemento contraditório e a sua existência denunciada pelo apagamento do sujeito. Desse modo, o silenciamento não é de todo absoluto, é em partes fragmentado, posto que é por seu meio que os gritos de existência ecoam da obscuridade, assim como as viúvas da Índia, que eram apenas percebidas no momento em que participavam do ritual de Sati, e mais ainda quando o rejeitavam tomando para si a opção de se manterem vivas, se contrapondo aos valores e imposições. Tanto em *Querô, uma reportagem maldita*, assim como no ritual historiado por Spivak (2010), ocorre uma relação de (in) dependência.

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

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

Não entendi até hoje, e não vou entender nunca, por que a piranha da minha mãe não deu um nó nas trompas. Ou por que não me soltou num purgante desses de fazer cagar até as tripas. Eu teria virado anjo. Estaria melhor. Mas, não. Mulher doida, teve que bancar. Me botou no mundo, na bosta do mundo. Botou, se picou de desespero e se largou desta pra melhor. Quem me contou esse lance foi a Ju. Era colega da minha mãe no puteiro da Violeta [...] (Marcos 1977: 7).

Por essa perspectiva, é importante ressaltar a semântica do nome da personagem para projetar a sua construção. Aqui, a contradição também se apresenta pelo nome “Alzira”, de origem germânica, referindo-se à graça e à beleza, atributos necessários à excitação masculina. Em contrapartida, o significado de seu sobrenome, “Piedade”, traduz a lástima e desventura de sua trajetória. É, por assim dizer, que “Alzira” é o reflexo das contradições do ser humano, é a fusão entre dois mundos antagônicos.

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

A personagem, marcada pela subalternidade, ocupa um lugar habitado pelos desconhecidos. Nos bastidores da vida, é apresentada como figurante, não fala e nem age por si. Sofre constantes ameaças por parte de Violeta, e fica à mercê da dominação; faz parte de uma hierarquia forçada pela “lei do mais forte”, está inserida em uma relação de poder estabelecida entre seres do mesmo gênero. Seu apagamento é condicionado pela ganância dos que possuem voz dentro da estrutura social fragmentada. Esse ambiente, composto por personagens como a mãe de Querô, possibilita para a narrativa a caracterização de um elemento abstrato que só é percebido pela existência da personagem; por fazer parte dessa relação. Alzira se constitui como um elemento essencial na delimitação do poder exercido pela minoria. É muito mais que um pequeno papel representado pela voz do narrador, ela é um todo figurado no silêncio que denuncia a opressão sofrida por uma classe inteira.

A dona do puteiro não dava moleza pra ninguém. Disso eu sei. Penei na mão da cadela. Seu único tesão na vida era fuder a alma dos outros. E nem de leve a tnhosa sentia dó de alguém. No meu caso ela me catou por medo dos bochichos. Na boca do mulherio do pedaço, ela é que tinha culpa da minha mãe beber querosene. E já estavam tramando enforcarem a porca podre num poste, se eu morresse também. Aí, ela se mancou. Quem tem cu tem medo. E ela, pra manear o ambiente, me recolheu. A Violeta porca, gorda sebossa, nojenta, remelenta, me batizou na Igreja do Valongo. Não porque minha mãe se matou ali. Não. Isso não tinha nada que ver. O que conta é que na bosta dessa igreja tem uma Nossa Senhora, que todo povão lesado diz que é milagrosa e os cambaus (Marcos 1977: 9).

Já Violeta, personagem feminina que reproduz a imposição masculina, representa o microcosmo do Brasil e, por extensão, da América Latina. A dona do bordel é a figura arquetípica do poder, do desmando, da corrupção e do silenciamento. Além disso, representa o centro da margem. Seu nome é, no mínimo, irônico, uma vez que Violeta remete à beleza e à efemeridade da vida. Ocorre, todavia, que ao acréscimo da consoante “n”, altera-se significativamente o sentido de “Violeta” para “Viole(n)ta”, o que, inevitavelmente, faz maior jus ao seu *status quo*.

A ironia também se apresenta em seu discurso. Dissimulado e persuasivo, constitui-se a partir do intuito de construir a sua imagem diante daqueles que a cercam; se apropria da ingenuidade alheia na tentativa de se autointitular “boa samaritana”. De modo geral, a manifestação do poder de Violeta se fundamenta,

uma vez que se fazer crer é fator necessário para a composição do processo de manipulação discursiva dentro e fora da narrativa:

Eu não sei o que faço pra dar jeito nesse menino. Dou pra ele tudo o que tenho. Gasto um dinheirão tentando fazer dele gente direita. Mas ele só apronta. Será que só por passar pela cona da mãe dele, já aprendeu tudo de ruim que aquela mulher carregava? (Marcos 1977: 11).

Com relação à manipulação e ao apagamento do sujeito, torna-se necessário salientar a importância da identificação do indivíduo dentro da obra. Dentre os mais diversos elementos que desencadeiam o apagamento social, a identificação informal do protagonista, pelo apelido, exclui toda e qualquer chance deste pertencer a uma classe social distinta. Querô é a concretização de um coletivo que vive no anonimato, pois excluir o sobrenome do indivíduo é o mesmo que dissipá-lo de sua própria essência, é colocá-lo de forma indiferente e desconsiderar o seu individualidade: “Filho da puta! Querosene mal-agradecido! A vaca me botou o nome de Jerônimo, mas só me chamava de Querosene” (Marcos 1977: 10).

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

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

Desse modo, pode-se notar o quanto a mulher sofreu por séculos a estigma de um ser inferiorizado, não sendo capaz de compor um cenário adequado ao seu universo. Por meio de uma visão equivocada e preconceituosa, se propagam visões primitivas que negam a sua participação dentro da sociedade. Sua representação é feita por um olhar permeado de machismo, se tornando vítimas do silêncio e do seu próprio gênero.

Nessa perspectiva, com a exemplificação da mulher como sujeito subalterno que se constata em *Querô, uma reportagem maldita*, é que as personagens se constituem como representações daqueles cuja realidade é composta pela exclusão. À margem, se tornam protagonistas nas obras de Plínio Marcos e coadjuvantes nas ruas escuras dos grandes centros e cidadelas. É por essa duplicidade que a visão do autor se configura como um ato de denúncia, contribuindo para a formulação de novos

questionamentos políticos, caminhando em direção a um novo cenário para ambos os enredos. Portanto, segundo Enedino (2009: 52), esse discurso político desempenha “[...] uma função social específica, assentando-se sobre a linguagem verbal, que se manifesta em atos de falas individuais, mas nascidos na apropriação de um processo coletivo”.

É por esse coletivo que a existência do subalterno se constitui, pois a diferença é a sua principal característica; há um modelo de cultura a ser seguido, imposto, que não condiz com o modo de vida desse sujeito, pelo contrário, habita um mundo apagado pelo poder. Neste segmento, interligada à abordagem da subalternidade, a marginalidade se torna fundamental não apenas no que diz respeito a aspectos de significação, mas no modo como se define a relação entre “subalterno/marginalizado” e como a sua consciência de classe pode influenciar na formação psicológica dos sujeitos; é por essa afirmação que Quijano assinala que:

Os membros das minorias [...] deveriam, segundo a teoria, tender inevitavelmente a desenvolver personalidades marginais. A ambivalência, a tensão, a irritabilidade, a excessiva consciência de si próprios, a falta de confiança em si são propostas como as características mais destacadas da personalidade dos indivíduos marginais (1978: 15).

Tal importância, de um modo geral, se deve ao fato de a marginalidade estar atrelada à constituição do sujeito e a sua formação de acordo com o seu meio. Mesmo excluídos, fazem parte dessa instituição denominada sociedade, pois estabelecem, mesmo que de maneira desordenada, o crescimento territorial das cidades. Essa expansão, por consequência, conduz o sujeito ao esquecimento absoluto, ficando cada vez mais à margem; se veem obrigados a sobreviver em um “palco” obscuro cujas protagonistas são reconhecidas pela prática de ações ilícitas. Por esse viés:

Marginal [...] seria um conjunto de indivíduos pobres e incapazes de perceber seus problemas individuais como problemas coletivos de um grupo ou classe. Não é na pessoa como tal que reside a marginalidade, porque, no momento em que os pobres adquirem consciência de grupo ou de classe, deixam de ser marginais embora continuem sendo “desesperadamente pobres”. Ou seja, não é a pobreza que, em última instância, origina a “cultura da pobreza”, mas a falta de consciência de grupo por parte de um conjunto de indivíduos numa situação de pobreza (Pereira 1978: 22).

Por si mesma, em relação aos grupos sociais, as minorias são identificadas pela ausência do exercício da cidadania, diante de uma demonstração de poder que menospreza e inferioriza. Articular diferentes modos de pensar a subalternidade e a marginalidade dentro da literatura é formular uma questão que determina a situação da personagem marginal. O escritor Plínio Marcos resgata, por meio de relato testemunhal, acontecimentos de ordem política que o levaram a registrar a forma mais hostil da exclusão.

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

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

Todo mundo dava razão pro negrão. Ele, com isso, ficava animado:

-- Dai, dou um soco num puto desse, mato, porque esse merda não aguenta um peido, mato ele com uma pancada, vão dizer que o Brandão é mau e o caralho. O que é que faço com um veado de merda desse? Dei dois bofetes na orelha do sacana, quase arreia. Que faço com ele?

Ninguém se atreveu a dizer o que pensava. Mas, nas caras, a gente via que queriam que o crioulo me arrebetasse. Raça de filhos da puta! Gostam de ver os outros se fuderem. E o Brandão, exibido, veio a mim e foi me sacudindo [...] (Marcos 1977: 57).

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

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

Querô torna-se a representação de um coletivo por meio de uma única voz, redirecionando personagens reais para um universo proveniente da mente humana. O imaginário do leitor é permeado por aqueles que, quiçá, fazem parte de seu próprio mundo, compondo a sua própria história:

Do ponto de vista da integração dos membros, isso implica que a marginalidade pode apresentar-se como uma *situação social total*, em

alguns casos, ou seja, um modo de pertencimento e de participação na sociedade somente através de seus elementos constitucionais marginais; ou como uma *situação social setorial*, inserido seja, a possibilidade para alguns dos membros de pertencerem à e de participarem da sociedade, com referência social, pelos elementos institucionais caracterizáveis como marginais, enquanto que para outros setores de sua existência social podem estar inseridos nas estruturas básicas e secundárias da sociedade (Pereira 1978: 38).

A personagem Querô é o reflexo dos que se tornam invisíveis aos olhos da sociedade; denominados marginais e considerados subalternos. Nessa “ordem”, Querô não se adequa nas estruturas sociais e reage de forma agressiva, se esvaindo dos padrões impostos pela classe detentora do poder. Por consequência, as manifestações de violência dentro da literatura pliniana revelam ao leitor diferentes visões em relação ao convívio social; é por meio de suas personagens que o autor procura chamar a atenção para a situação dos chamados “marginais”, com o intuito de ouvir a voz que ecoa de um lugar desconhecido, para então torná-la pública e compor um universo extraído de suas memórias.

As formas da violência: entre a defesa e a quebra de silêncio

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

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

É pela violência que se pode “ouvir a voz do silêncio”, é o caminho percorrido pelo medo, angústia e indignação que dão a sensação de liberdade, pois são como refugiados de si mesmos; são opostos que se complementam no processo de diferenciação. Estão à margem, imersos numa condição de apagamento social alheios ao exercício da cidadania. De acordo com Pallottini (1989: 38), há dentro do modo de classificação de “sujeitos” fatores que determinam a natureza da personagem dentro

do teatro, influências oriundas das “formas dramáticas” e “épicas” podem ou não conduzir a personagem à liberdade enquanto ser humano. Sua condição é definida a partir das atitudes do outro perante si. É por meio de suas possibilidades de escolha e suas realizações que essa liberdade se define, pois “o personagem sujeito só tem a sua liberdade limitada pela vontade do outro personagem-sujeito. Não o cerceiam as pressões materiais, o simples medo da morte ou da pobreza, ou ainda as ameaças de uma ordem legal constituída” (Pallottini 1989: 37).

Não obstante, Querô é denominado “marginal” por suas atitudes ilícitas e por quebrar as regras e padrões comportamentais impostos pela sociedade civil organizada. Demonstra toda a sua revolta perante as autoridades, utilizando a violência verbal e física como sua principal forma de protesto. Conduz a narrativa a um processo de dramatização, cujas descrições espaciais e a existência dos diálogos são capazes de trilhar um caminho rumo ao espetáculo de horror e violência, sem deixar de lado o sublime. Para ser capaz de refletir sobre aspectos sociais que influenciam na construção da literatura brasileira contemporânea, o leitor é conduzido para o contexto ficcional.

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

A violência nasce onde não há acordo sobre regras e princípios, onde se apaga a ideia do corpo social, com tudo que a metáfora orgânica implica na ordem do simbolismo da interdependência do direito e das liberdades, dos teres e dos deveres. A violência é o termo que aplicamos para designar, na sociedade, fenômenos que se destacam do deslocamento da consciência coletiva, exatamente aqueles que Durkheim apelidava de anônimos, tanto esperava salvar o consenso. Por estas razões, a problemática da violência escapa de fato à economia, à política e à sociologia, uma vez que tais disciplinas, em sua pureza teórica, permanecem encasteladas num sistema de normas reconhecidas (in Lins 1990: 14).

A violência proporciona, em termos literários, um discurso que não está de acordo com as normas e regras presentes no estatuto social. É por ela que uma nação futura é invocada em direção à situação da estrutura política. Manifesta uma tensão apoiada na desordem defendendo um não social de acordo. Todo e qualquer discurso que se trate da violência é necessariamente uma representação e não descrição dentro da ordem da ficção, por isso essa relação tão estreita entre violência e literatura. A arte e a literatura, portanto, podem se referir a violência de diversas maneiras: por imagens, aspectos, pelo deslocamento e obstinação; sua compreensão como fenômeno humano também está elencada à posição da consciência dentro de uma perspectiva na construção do conhecimento.

No que concerne ao uso da violência na literatura, Querô possui características do herói épico. A sua força é regida pela ambição em relação à sua liberdade, uma

liberdade aludida à possibilidade de escolha, condicionada por si e/ou pelo Outro. O seu desejo de vingança se materializa a partir de suas ações. Em prol dessa escolha, o seu destino se cumpre a cada espaço percorrido e é capaz de materializar suas lembranças, as quais apresentam como “função” situar o personagem em seu próprio mundo, considerado marginal. Por outro lado, em relação ao comportamento da protagonista, pode-se notar dada semelhança aos heróis épicos no que concerne ao estudo da violência dentro da literatura, todavia destaca-se a sua dessemelhança, posto que a contemporaneidade o conserva avesso aos valores e às regras de “seu” meio; suas atitudes agressivas se mostram necessárias à estratégia de defesa. A violência possui uma função específica dentro da narrativa épica em que matar e agredir não ressoa como atitudes capazes de denegrir a imagem do herói; é algo comparado a uma ação do destino. Assim, pode-se refletir que:

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

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

A intenção implícita no processo de silenciamento está ligada à repressão de outrora e à imposição da classe dominante durante as transições culturais. O discurso político que permeia a obra *Querô, uma reportagem maldita* demonstra, pelo viés da crítica, uma busca pela liberdade, herança do período colonial, nesse universo literário “a censura tal como a definimos é a interdição da inscrição do sujeito com as formações discursivas determinadas, isto é, proibem-se certos sentidos porque impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições” (Orlandi 2007: 104).

Em consequência dessas ações, a violência surge como única forma de defesa e quebra de silêncio. Ressalta-se, também, a questão das minorias explorando a subalternidade que se constitui também no gênero feminino. Vítimas do silenciamento, as mulheres desde o início dos tempos ocupam um lugar secundário dentro da sociedade, com o passar do tempo, a sua condição vem se delineando por meio do processo evolutivo das instituições. É pelo advento do intelectual que o conhecimento é capaz de ampliar os olhares dando espaço a novos modos de

enxergar o outro. É por meio do silenciamento que o sujeito se sente acuado e incapaz de reagir; procura na violência o seu processo de libertação:

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

Trabalhar o imaginário do leitor é utilizar-se do processo de descrição para que este se torne parte do cenário. É estar imerso em um universo distinto proporcionando novos olhares acerca da realidade dentro da ficção, pois é a partir deste processo que a interação entre os elementos narrativos é capaz de conduzir o leitor a um além-mundo. Por essa perspectiva, o romance *Querô* é uma narrativa dinâmica, pois seus elementos estruturais se desenvolvem numa relação de reciprocidade, num discurso indireto com influência teatral. Para tanto, na composição da obra literária, a personagem tem um papel relevante, o de tornar “real” aquilo que está na mente das pessoas; o protagonista, por meio de seu relato, mostra a sua visão de mundo, descreve espaço e situações a sua maneira e coloca o leitor a par de tudo que o cerca, estabelecendo aproximação dialógica com o receptor ao mesmo tempo em que narra.

A personagem e o espaço como agentes condutores da ação

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

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

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

Sua condição social é evidenciada pelo cenário suburbano da cidade de Santos, no estado de São Paulo. A cada espaço percorrido pela personagem são exteriorizados sentimentos de angústia, o que é determinante para a construção do seu estado psicológico. Sua convivência com as demais personagens a situam numa posição privilegiada, colocando o leitor numa posição de mero espectador, manipulando-o por meio de seu discurso e delegando a ele e às demais personagens o papel de coadjuvante numa “realidade ficcional”. Por esse viés, Lígia Militz da Costa ressalta, na perspectiva de Aristóteles, que:

Ao construir a mimese, o poeta deve como que visualizar as ações, a fim de que, percebendo como não contradizer a conveniência verossímil, possa persuadir o espectador com a ilusão de realidade; deve, igualmente, buscando maior intensidade para os efeitos trágicos, incluir gestos que reforcem o “viver” das emoções pelas personagens, que assim persuadirão mais [...] (Costa 1992: 51).

Seguindo esta vertente, Querô é um jovem como muitos outros nas ruas escuras das grandes cidades e cidadelas. Sua trajetória de vida é marcada por violências físicas, psicológicas e morais, vivendo em constante situação de conflito. É por meio dessas situações que a ação se realiza no entrelaçamento dos elementos tempo, espaço e personagem na diegese. Sua história tem como cenário a cidade de Santos da década de 1970, mais especificamente a região portuária. Em busca da liberdade, Querô foge da casa de prostituição onde vivera desde seu nascimento; órfão de mãe e filho de pai desconhecido, é o retrato do abandono e do descaso. A partir de então, se integra ao submundo da criminalidade, tornando-se um delinquente juvenil; passando a agir de acordo com as regras desse ambiente obscuro. Em meio a brigas, prisões, violência sexual e física, se apresenta para o leitor como vítima de um sistema hermético e opressivo:

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

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

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

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

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

- Como é seu nome?
- Jerônimo da Piedade.
- Nome do pai?
- Desconhecido.
- Nome da mãe?
- Alzira da Piedade. Falecida.
- Onde nasceu?

Onde nascem todos os filhos da puta, era o que eu queria responder praquele filho de uma cadela sarnenta, com óculos, gravata, bigode e todo fedido, que ali sentado atrás de uma mesa, queria saber de tudo o que não lhe interessava [...] (Marcos 1972: 29).

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

Nesse sentido, pode-se refletir acerca da fusão entre ficção e realidade no universo romanesco, especificamente quando se trata de um autor que se concentrou, em boa parte de suas produções, no gênero dramático. Quando Plínio Marcos se aventura a percorrer sua ficcionalidade no âmbito narrativo, deixa transparecer traços de seu projeto estético relacionado ao teatro, e *Querô: uma reportagem maldita* é prova disso, uma vez que a sua influência dramática é perceptível na construção do espaço diegético, do discurso direto das personagens e da composição da protagonista enquanto agente condutor da ação.

Por esse aspecto, a presença do narrador é fundamental para a sua própria existência enquanto personagem, e o seu desenvolvimento depende quase que exclusivamente dessa relação mútua entre espaço, tempo e personagem no romance, mais especificamente no desencadeamento da ação, contribuindo na constituição do enredo. Ela é por vezes conduzida pelas circunstâncias que cerceiam o cotidiano de várias outras personagens. Sendo assim, “[...] o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste” (Candido 2002: 55).

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

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

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

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

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

Eu me empolguei:

- Eu não sou veado. Se tu é, não sei. Tu é tu. Eu sou eu. Tu dá o que é teu. Mas eu não. Comigo não tem disso (Marcos 1972: 37).

É nessa fusão de gêneros literários que a narrativa se funda completa e atípica aos padrões consagrados. Assim é Plínio Marcos, livre e alheio a esses padrões, procura na arte uma forma de expressão que represente a sociedade fragmentada.

As características do texto dramático se apresentam de maneira evidente no romance analisado, visto que a “hibridização de gêneros” é resultado desse processo. A criação dos diálogos e a intensidade destes, juntamente com o espaço e a composição da personagem contribuem para o desenvolvimento da ação. A interligação desses elementos provoca na trama o surgimento da dramaticidade, que

por ora é desencadeada pela personagem, e por ora pela descrição do espaço realizado por esta. Dessa forma:

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

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

É na composição da personagem que se pode perceber a “verdadeira” face do ser humano que, via de regra, são muitas quando em crise consigo mesmo. Por esse aspecto, Friedman assinala sob o ponto de vista de James que “a arte da ficção, afirma, não tem início até que o romancista pense sua estória como algo a ser mostrado, a ser tão exposta que se conte por si mesma [...] em vez de ser contada pelo autor. Ela deve parecer verdadeira por simples afirmação” (Friedman 2002: 169).

As interferências dramáticas no romance seguem uma linearidade lógica no seu desenvolvimento. A ação se desencadeia e tem por intermédio início, meio e fim. O desfecho das situações conflituosas se apresenta de forma inesperada por meio de reações espontâneas, de modo que a realidade se torne possível aos olhos do leitor. É pela criatividade do escritor no papel de intelectual que essa realidade se concretiza na ficção brasileira.

Considerações

As transformações culturais e políticas dependem da atuação do intelectual no meio social; é um instrumento necessário ao processo evolutivo, posto que a posição do autor e o seu modo de apropriação da realidade compõem a objetividade da literatura. É assim em Plínio Marcos, um autor engajado que dispõe de sua criatividade literária em prol de uma vontade coletiva, representa a situação dos excluídos na contemporaneidade.

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

SUBALTERNITY, MARGINALITY AND VIOLENCE IN TIME WITHOUT LAW: A READING OF *QUERÔ, UMA REPORTAGEM MALDITA* AND HYBRID

Abstract: The mechanisms of meaning of the novel *Querô, uma reportage maldita* (1977) by Plínio Marcos are linked to the theories of Lins (1990); Muir (1997); Reis e Lopes (1988); as well the studies of Spivak (2010); Enedino (2009) and Ginzburg (2012) about subalternity and violence as main factors to the composition of characters. It is important to mention that the author has modified “real characters” into fiction ones, bringing to the reader a “fiction reality”, thinking about the function of the marginal and subaltern in the composition of society.

Keywords: subalternity; marginality; violence; genres hybridization.

REFERÊNCIAS

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

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

CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 52-80.

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

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

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

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

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

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

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

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

MUIR, Edwin. O romance dramático. In: _____. *A estrutura do romance*. São Paulo: Edunesp, 1997.

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

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

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

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

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

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

ARTIGO RECEBIDO EM 30/09/2013 E APROVADO EM 15/11/2013