Plínio Marcos: entre a marginalidade e a resistência

Plínio Marcos: between marginality and resistance

Sergio Manoel Rodrigues[29]

Resumo: Com base em uma abordagem histórico-literária, este breve artigo apresenta a relação entre marginalidade e resistência na dramaturgia de Plínio Marcos, destacando os conflitos de suas personagens e a própria carreira literária do autor. Discute-se, também, como o texto teatral pliniano, marcado pela linguagem coloquial, pela violência e pela denúncia, constitui uma escritura de resistência estética, social e, até mesmo, política.
Palavras-Chave: Plínio Marcos. Dramaturgia. Teatro. Marginalidade. Resistência.
Abstract: Based on a historical-literary approach, this brief article presents the relationship between marginality and resistance in the dramaturgy of Plínio Marcos, highlighting the conflicts experienced by his characters as well as the author's own literary career. It also discusses how Plínio Marcos's dramatic writing, marked by colloquial language, violence, and social denunciation, constitutes a form of aesthetic, social, and even political resistance.
Keywords: Plínio Marcos. Dramaturgy. Theater. Marginality. Resistance.

DE SANTOS PARA OS PALCOS

Plínio Marcos de Barros, o "figurinha difícil", como era conhecido, ou o palhaço, como gostava de ser apresentado, nasceu em Santos, litoral de São Paulo. Viveu parte de sua vida no Macuco, bairro san-

[29] Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e pós-doutor pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professor na Universidade Metropolitana de Santos e associado ao Instituto Federal de São Paulo - campus Mauá.

tista situado entre o centro comercial e a região portuária, onde se concentra grande parte dos armazéns, bares, cortiços, pensões e prostíbulos da cidade, locais estes que, mais tarde, serviriam de cenário para suas tramas. Diferentemente do que muitos acreditam, Plínio não teve uma infância pobre nem era analfabeto. Pelo contrário, sua família pertencia à classe média e ele estudou em escola particular. Contudo, não gostava de frequentar as aulas devido às punições que sofria dos professores por ser canhoto. Exerceu diversas profissões, entre as quais se destacou como camelô, jogador de futebol, ator e, finalmente, escritor.

No entanto, foi o mundo do circo que fez dele um apaixonado pela vida artística. Nesse ambiente, conheceu uma de suas primeiras namoradas; como o pai da moça só permitia que ela namorasse pessoas de ofício circense, Plínio resolveu seguir aqueles artistas mambembes para manter seu romance e, iniciando, assim, sua carreira como palhaço, experiência que o levou a tomar gosto por ouvir e contar histórias ao público (Mendes, 2009). Depois, atuando como dramaturgo e cronista em diversos jornais, como *Última Hora*, *Folha de São Paulo*, *Jornal do Povo*, *Jornal de Curitiba* e *Jornal da Orla*, Plínio relatou as inúmeras experiências vividas nas ruas, nos campos de futebol e no picadeiro. Suas múltiplas ocupações o colocaram diante dos mais variados tipos humanos, sobretudo daqueles que habitavam a beira do cais do porto e a zona do baixo meretrício de Santos, o que lhe serviu como inspiração para compor suas personagens para os palcos.

Assim, por abordar cenicamente uma gama de seres marginalizados, que, entre as décadas de 1960 e 1970, não ocupavam o centro da representação teatral, a dramaturgia de Plínio Marcos possui significativa importância no panorama do teatro brasileiro. Pertencentes ao submundo marginal, esses seres ficcionais são focalizados a partir de uma realidade que revela diferentes formas da degradação humana, tais como abandono, violência, prostituição e consumo de drogas. Desse modo, as obras teatrais de Plínio Marcos apresentam uma crítica contundente a questões sociais em relação ao contexto em que se encontram suas personagens ou por conta do comportamento que estas assumem.

Entretanto, ao se falar desse dramaturgo, não se pode esquecer de

que ele foi considerado por muitos um “autor maldito", principalmente por retratar a condição de miséria de seus seres fictícios. De certa forma, a obra pliniana ainda causa estranhamento e desconforto em muitos leitores e espectadores, que a classificam como vulgar ou pornográfica, em razão do grande número de gírias e palavras de baixo calão.

> O teatro agressivo, praticado, entre outros, também por Plínio Marcos, é uma das características e tendências da vanguarda que se inscreveu entre as décadas de cinquenta e setenta, tanto no Brasil quanto além e [...] violência e agressividade são dois traços distintos do teatro naquele longo período de vinte anos, em que parte dele vivemos sob o efeito da ditadura política. (Vieira, 1994, p. 40.)

Ao utilizar uma linguagem que acomete os mais conservadores, as peças teatrais de Plínio Marcos evidenciam a forma como suas personagens se expressam e se relacionam, aspecto que causou intensa polêmica na época em que essas obras foram encenadas pela primeira vez. Nos anos em que produziu grande parte de sua dramaturgia, Plínio sentiu os reflexos do regime militar em toda a sua obra. Seus textos teatrais eram vetados pela censura por serem considerados indecentes e por incitarem o sexo e a violência, conforme justificavam os censores ao proibirem a encenação de suas peças. Neste ínterim, pode-se até considerar a produção “agressiva” pliniana como uma resposta estética do próprio dramaturgo à truculência do momento político em que o país enfrentava.

Mesmo submetida à censura e à interdição durante o regime militar, sua dramaturgia consagrou-se junto ao público e à crítica, originando algumas das mais importantes peças do teatro nacional, entre as quais se evidenciam: *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967), *O abajur lilás* (1969) e *A mancha roxa* (1988). Assim como toda a obra pliniana produzida entre as décadas de 1960 e 1980, essas peças não devem ser vistas apenas como produções literárias arraigadas a um determinado momento histórico, mas como obras dramatúrgicas que ainda têm muito a revelar, pois suas temáticas permanecem extremamente atuais.

MARGINAL OU MARGINALIZADO?

Dentre as características das personagens de Plínio Marcos, a ideia de marginalidade ou de marginalização é a que mais se destaca no estudo de sua obra. Entretanto, na visão de Enedino (2009), o termo "marginal" abrange diversos sentidos e significados nos variados segmentos das ciências humanas e, por isso, muitas vezes não recebe a devida clareza conceitual no contexto em que se pretende analisá-lo. Desconsiderando processos históricos e filosóficos, a expressão "literatura marginal", por exemplo, pode corresponder, pelo menos, a três possibilidades: 1) quanto ao meio de produção: referência a livros produzidos sem os padrões convencionais de edição ou publicados por editoras fora do grande mercado editorial; 2) quanto à autoria: tem a ver com escritores que, segundo a crítica literária, não pertenceriam ao grupo de autores consagrados, razão pela qual muitas obras se distanciam da chamada literatura canônica; e 3) quanto ao conteúdo da obra: enfoque e abordagem de temas considerados tabus pelo público mais conservador.

Nesse sentido, a trajetória literária de Plínio Marcos pode ser compreendida como marginal em diferentes acepções do termo: durante anos, sua produção circulou fora das instâncias oficiais de consagração devido à censura; sua escritura é frequentemente excluída do cânone por abordar temas vistos como impróprios; e sua obra volta-se justamente para personagens que ocupam as margens da sociedade. Essa marginalidade marcou sua vida como escritor, sobretudo com o agravamento das dificuldades financeiras. Censurado nos palcos e nos jornais, a alternativa encontrada pelo autor santista foi vender exemplares de suas peças publicadas em livro nas ruas e na entrada dos teatros. Mais do que um meio para garantir o sustento de sua família, essa prática evidenciou sua condição de autor marginal, já que sua obra passou a circular por vias alternativas de comercialização e reconhecimento, refletindo a posição periférica que Plínio ocupava no campo literário.

Tratando-se do conceito de marginalidade para focar as personagens na obra pliniana, faz-se necessário observar uma precisa concei-

tuação: “marginal: [quem] vive fora do âmbito da sociedade ou da lei, como vagabundo, mendigo ou delinquente [...]" (Ferreira, 2008, p. 538). Essa acepção costuma confundir-se com a ideia de infrator ou bandido; contudo, no teatro de Plínio Marcos, nem todos os seres ficcionais são marginais no sentido de "criminosos", mas sim naquele de sujeitos socialmente excluídos, em razão da valoração negativa que recebem da cultura considerada dominante. Note-se o seguinte fragmento de *Dois perdidos numa noite suja*, peça escrita pelo dramaturgo:

> Eu estudei, poxa. Podia ser até alguém na vida. Sou inteligente, podia ter uma chance. Não precisava viver nessa bosta como um vagabundo qualquer. Tenho que aturar até desaforo. [...] O crime não resolve. [...] Eu não quero matar ninguém. Só queria me livrar dessa joça de vida. [...] Tem de haver um jeito direito de eu me aprumar na vida. (Marcos, 2003, p. 94-96. Adaptado.)

Nesse desabafo, a personagem Tonho lamenta a sua marginalização e acredita numa ascensão social sem recorrer à criminalidade. O excerto acima atesta que a marginalidade, na dramaturgia pliniana, não decorre necessariamente da realização de um ato abusivo ou delitoso, mas, principalmente, da exclusão e da ausência de oportunidades que condenam certos sujeitos à invisibilidade e à precariedade. De tal modo, antes de representar um delinquente, Tonho encarna um indivíduo que, embora aspire a uma vida digna e honesta, enxerga-se aprisionado àquele espaço que lhe priva a garantia de seus direitos civis.

Assim sendo, entende-se que as personagens de Plínio sofrem um processo de marginalização caracterizado pela desumanização. Por outro lado, esta condição as leva a enfrentar a realidade conforme seus instintos de sobrevivência, apelando, muitas vezes, à prática de ações ilícitas e brutais contra aqueles que as marginalizam e, assim, permanecem, à margem social. É o que acontece com Tonho, no transcorrer de *Dois perdidos*: farto de sua situação miserável, ele chega ao seu limite, cometendo assaltos para ter algum dinheiro e até assassinando seu companheiro de quarto para se defender de provocações e investidas violentas.

Outro aspecto excludente é como os sujeitos marginalizados têm seus corpos atrelados à ausência de determinada identidade: ao se reportar à dramaturgia de Plínio Marcos, percebe-se que, geralmente, esses seres não possuem nome próprio, mas sim apelido (como Tonho, por exemplo), o que corresponderia a uma ausência de identidade civil, revelando a própria marginalidade, uma vez que a identificação informal de tais personagens impossibilita que sejam incluídas em determinada classe social (Enedino, 2009). Uma boa mostra disso no teatro pliniano são as prostitutas, cujas denominações recebidas não representariam seus "nomes civis", pois, considerando o ofício que exercem, seriam alcunhas (ou "nomes de guerra"), pelas quais tentam se resguardar, artifício este utilizado por meretrizes para preservarem a verdadeira identidade. Dessa forma, sem nome nem sobrenome, as personagens na obra do dramaturgo santista vivem o apagamento social e, por este motivo, encontram-se impedidas de adquirirem bens comuns, como ocupação respeitável, constituição de família, amizades, conduta moral e, até mesmo, direito sobre os próprios corpos.

A CONSOLIDAÇÃO DE UMA DRAMATURGIA

Após escrever suas primeiras peças teatrais, que não renderam bilheteria nem alcançaram grande repercussão à época, Plínio Marcos, inspirado no conto *O terror de Roma*, do escritor italiano Alberto Moravia, dedicou-se à escrita de *Dois perdidos numa noite suja*. No conto de Moravia, desenvolvem-se os conflitos entre dois subempregados que buscam realizar seus desejos na esperança de conquistar uma vida melhor. Essa mesma estrutura narrativa reaparece em *Dois perdidos*, por meio da história de Tonho e Paco, dois indivíduos que sobrevivem de biscates e almejam concretizar seus anseios dentro e fora da marginalidade em que estão inseridos.

A princípio, *Dois perdidos numa noite suja* seria um "teleteatro" para o *TV de Vanguarda*, da extinta TV Tupi, onde Plínio trabalhou como roteirista e ator. Intitulada *O terror*, essa adaptação do texto de Alberto Moravia foi recusada pela direção da emissora, que alegou morbidez da trama e crise na produção do programa. De acordo com

Freire (2008), Plínio Marcos ficou profundamente impressionado com a história dos dois meliantes criada por Moravia e, mesmo após a recusa de seu roteiro, decidiu dar continuidade a esse projeto, transformando-o em peça teatral. Entretanto, o receio de sofrer novamente restrição da ditadura fez com que Plínio Marcos alterasse o título da obra – de *O terror* para *Dois perdidos numa noite suja* –, evitando que a peça fosse associada ao clima de terrorismo instaurado no Brasil em razão dos atentados e das guerrilhas travadas entre grupos armados de esquerda e organizações militares.

Como não encontrava algum grupo teatral interessado em montar o texto, o próprio dramaturgo decidiu produzir *Dois perdidos*: convidou o ator Ademir Rocha para contracenar com ele e seu amigo Benjamim Cattan para assumir a direção. Em 1966, *Dois perdidos numa noite suja* foi encenada pela primeira vez em um bar, no centro da cidade de São Paulo, alcançando um inesperado sucesso de crítica. Como foi o caso, segundo Vieira (1994, p. 73), do crítico teatral João Apolinário que sustentou, "entusiasticamente, que a peça é uma pequena obra-prima da dramaturgia brasileira [...]". O crítico também elogiou a construção das personagens Tonho e Paco, que vivem à margem da sociedade, bem como a forma pela qual se desenvolve a tensa relação entre elas ao longo da trama. Sem dúvida, foi esse texto teatral que projetou definitivamente a carreira de Plínio Marcos.

Liberada pelos censores da época, a peça iniciou temporada em diversos teatros, começando pelo Teatro de Arena, em São Paulo, e, posteriormente, Plínio autorizou a montagem no Rio de Janeiro. A partir das encenações de suas peças nessas duas capitais – referências para grandes produções e espetáculos –, os textos do autor santista passaram a ser requisitados por diversos grupos teatrais. Plínio Marcos deixava, enfim, o anonimato e consolidava-se como dramaturgo, ao mesmo tempo em que firmava suas personagens como indivíduos rancorosos e ressentidos diante de um mundo que os excluía das possibilidades de uma vida social mais equânime e aprazível.

O êxito alcançado por suas peças, aliado à instabilidade financeira que enfrentava, fez com que Plínio Marcos escrevesse intensamente. Entre suas obras mais conhecidas destaca-se *Navalha na carne*, escrita em apenas três noites, no ano 1967. Composta por um único ato, a peça coloca em evidência a prostituição, tema recorrente em sua

dramaturgia, ao retratar a conflituosa relação entre o cáften Vado, a prostituta Neusa Sueli e o homossexual Veludo. A temática de *Navalha na carne* despertou o interesse dos integrantes do Grupo União, que buscavam um novo texto para encenar. Por intermédio do diretor Fauzi Arap, conheceram Plínio Marcos, que lhes apresentou a peça recém-escrita e os convenceu a levá-la aos palcos. Entretanto, quando os primeiros ensaios já haviam sido iniciados, um decreto do Departamento de Polícia Federal proibiu a encenação de *Navalha* em todo o país, por considerá-la obscena, mórbida e, conforme registrava a portaria, "[...] desprovida de mensagem construtiva, positiva e de sanções a impulsos ilegítimos, o que a torna inadequada à plateia de qualquer nível etário [...]" (Mendes, 2009, p. 160).

Organizou-se, então, uma grande campanha em defesa desse texto teatral. Muitos artistas e intelectuais mobilizaram-se e recorreram à Justiça, solicitando a liberação da peça e exigindo a presença das autoridades nos ensaios abertos realizados no apartamento da atriz Cacilda Becker, que também havia aderido à manifestação. Segundo Contreras (2002), a mobilização da classe teatral a favor de Plínio surtiu efeito e marcou a carreira do dramaturgo. Finalmente, naquele mesmo ano, *Navalha na carne* foi liberada, porém com classificação indicativa para maiores de 21 anos. A estreia nos palcos paulistas ocorreu em 11 de setembro de 1967 e alcançou grande sucesso de público, embora a linguagem pliniana, como observado, tenha causado estranhamento entre espectadores e críticos. A repercussão foi relatada na crítica de Sábato Magaldi, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*: "[...] grande ovação no final do espetáculo [e] aplausos em cena aberta, repetidas vezes, [como] uma descarga emocional para equilibrar o incômodo provocado por numerosos diálogos de violenta dramaticidade" (*apud* Mendes, 2009, p. 169).

Já em 1980, outra ocorrência de cerceamento à dramaturgia pliniana; todavia, após dez anos de interdição, a peça teatral *O abajur lilás* foi liberada pelos censores. Durante o tempo em que permaneceu censurada, Plínio Marcos empenhou-se judicialmente para obter a liberação do texto, que estreou em 25 de junho daquele ano, no Teatro Municipal Castro Mendes, em Campinas, seguindo depois para uma temporada no Teatro Aliança Francesa, na capital paulista. E, mais uma vez, outra peça de Plínio conquistou reconhecimento. Sob

a direção de Fauzi Arap, a primeira montagem de *O abajur lilás* recebeu críticas bastante favoráveis, sendo comparada às obras anteriores do autor. Considerada um marco da resistência à censura, essa produção reafirmou o vigor dramatúrgico de Plínio, sobretudo por abordar as tensas relações de opressão e poder, sendo frequentemente interpretada como uma representação metafórica da brutalidade imposta pelo regime ditatorial brasileiro:

> Na peça, cada uma das personagens femininas assumia uma posição diferente frente à truculência do dono do poder: Dilma era acomodada e se alienava dos problemas das outras por receio de represálias, Leninha era individualista e queria negociar, chegando à delação, e Célia era a "porra-louca" que não media consequências. Um abajur quebrado era o gancho para Giro e Osvaldo submeterem as mulheres a uma cruel sessão de tortura em busca do nome da culpada. (Freire, 2008, p. 175-176.)

Na citação, estabelece-se um paralelo entre a postura das personagens e o contexto histórico da época. As mulheres representariam as vítimas da tortura e os sujeitos perseguidos pelo militarismo, enquanto as personagens masculinas simbolizariam os ditadores e os torturadores. Corroborando essa interpretação, Mendes (2009) sustenta que a provável razão para a proibição da peça residia justamente na associação feita pelos censores entre o autoritarismo das personagens opressoras e a violência praticada pelo governo civil-militar.

Analisando a possível comparação entre a trama de *O abajur lilás* e o contexto político brasileiro da época, compreende-se que essa leitura advém da capacidade de ressignificação própria da arte. Muitas manifestações artísticas produzidas durante a ditadura tinham como um de seus principais objetivos denunciar a violência do período, assumindo uma postura de resistência à opressão e de engajamento político. Sem se aprofundar nessa questão, verifica-se esse propósito justificado no depoimento da atriz Walderez de Barros, primeira esposa de Plínio Marcos e intérprete de muitas personagens nas peças de seu ex-marido:

> Durante a universidade, me envolvi com política estudantil – fiz parte do CPC, o Centro Popular de Cultura da Filosofia. A gente organizava apresentações de teatro e música em sindicatos, fábricas, escolas...

> Enfim, a ideia era usar a arte como um veículo para fazer política. (*apud* Standke, 2013, p. 9.)

Segundo o relato da artista, sua experiência com o movimento estudantil e com o teatro, ainda no início da década de 1960, proporcionou-lhe contato com uma arte voltada para a formação crítica, que buscava conscientizar as camadas populares acerca de seus direitos civis e de oposição aos regimes antidemocráticos. Envolta nesse cenário de intensa produção artística e de debates sobre as relações entre arte e sociedade, a dramaturgia pliniana também dialoga com as tensões de seu tempo, sobretudo ao representar sujeitos marginalizados e situações caracterizadas por violência, exclusão social e poder abusivo.

As peças de Plínio Marcos evidenciam, nessas correlações, a profunda cisão entre opressores e oprimidos, aspecto que também se observa em *A mancha roxa*, escrita após o fim do regime militar e centrada na incidência do vírus HIV na população carcerária feminina, como demonstra a seguinte fala:

> Eu, aqui dentro, estou sob tutela do Estado. O Estado é responsável por mim. [...] Tem que me limpar e me devolver limpa pro convívio social. É isso. É obrigação do Estado. [...] Vou berrar. Exigir. Cobrar. Perturbar. Mostrar a injustiça que fazem com a gente. Pra acreditar que minha vida valeu, pra acreditar que apesar de tudo valeu matar o homem que me sufocava. Eu tenho que continuar a lutar contra o sufoco. Eu não posso ficar aqui sentada, bem comportada, quieta [...]. Eles nos socaram aqui dentro. Por crimes que nos forçaram a praticar. Agora é a volta. [...] Ficaram surdos, omissos ao nosso problema. Vão aprender pela desgraça. (Marcos, 2002, p. 21-23. Adaptado.)

Nessa passagem, a personagem Professora — assim chamada em razão da profissão que exercia antes de ser presa e caracterizada como a mais instruída entre as detentas — denuncia a negligência do Estado para com a população carcerária. Ao defender os direitos das demais presidiárias, ela assume uma postura política, transformando sua fala em um discurso de denúncia contra a opressão instituída. Assim, ao reivindicar justiça em nome de seu grupo, mobiliza-se contra as classes dominantes e, por fim, contesta as relações de poder.

Destarte, a dramaturgia de Plínio Marcos propõe um espaço representativo em que sujeitos marginalizados encontram “voz” para

expor situações de violência e exclusão. Em *A mancha roxa*, como em outras peças do dramaturgo, a denúncia das estruturas opressoras evidencia a reação e o enfrentamento das personagens diante das condições que lhes são cabidas. Por meio dessa representação de experiências de injustiça, desamparo e sofrimento em seu teatro, Plínio lança luz sobre os conflitos humanos e sociais que problematizam diferentes formas de marginalização presentes na sociedade.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

A seu modo, Plínio Marcos expôs em seu teatro uma realidade que nem todos queriam enxergar. Por isso, pode-se afirmar que o dramaturgo apresenta uma "visão pessimista" da realidade humana, uma vez que seus seres ficcionais sofrem intensamente em decorrência de experiências de vida extremas e caóticas. Logo, a compreensão dessa dramaturgia exige uma mudança de perspectiva por parte do leitor ou espectador. Para Contreras (2002), é necessário "despir-se da carga literária" obtida por meio de modelos eruditos de expressão, assim como dos preconceitos e do tradicionalismo impostos pelas elites, para que seja possível reconhecer, apreciar e envolver-se com o universo marginal recriado pelo autor.

Denunciando as mazelas que assolam a sociedade, a obra de Plínio permanece atual. Prova disso são as adaptações cinematográficas[30] de seus textos, as constantes remontagens de suas peças e as novas abordagens críticas sobre sua dramaturgia, desenvolvidas em pesquisas acadêmicas, companhias teatrais e projetos de formação artística. Não à toa, a atualidade do teatro pliniano alcançou diferentes contextos, porque aborda questões de caráter universal: alguns de seus textos já foram traduzidos e encenados em outros países, como *O abajur lilás*, apresentado em 2012 pela companhia teatral A Escola

[30] Citam-se como exemplos as adaptações cinematográficas de *Navalha na carne* e *Dois perdidos numa noite suja*, produzidas, respectivamente, nos anos 1997 e 2002. A primeira dirigida por Neville D'Almeida e o elenco protagonizado por Vera Fischer, Jorge Perugorria e Carlos Loffer; a segunda com direção de José Joffily e os atores Roberto Bomtempo e Débora Falabella nos papéis principais (Freire, 2008).

da Noite, de Portugal, e *Dois perdidos numa noite suja*, encenado pelo Teatro Brasileiro de Munique, na Alemanha, em 2014.

Como mencionado, desde o período da ditadura militar, a dificuldade de Plínio em obter trabalhos ligados ao teatro e à literatura evidenciou que a condição marginal que atravessava sua dramaturgia também alcançasse sua própria carreira como escritor. Conforme Mendes (2009), a partir da década de 1980 até o fim de sua existência, Plínio Marcos passou a ministrar cursos sobre esoterismo e a exercer a função de tarólogo em seu próprio domicílio para complementar a renda familiar. No entanto, visto por alguns como outra experiência de marginalização, esse novo ofício de Plínio não impediu o seu reconhecimento no cenário artístico contemporâneo. Haja vista que sua produção literária e capacidade de representar sujeitos socialmente abandonados contribuíram para que recebesse diversas homenagens ainda em vida, entre elas a concessão do título de Cidadão Emérito de sua cidade natal, em 1998. Aclamações estas que apontam a dimensão de uma obra que, embora tenha sido produzida em meio a processos de exclusão, resistiu e alcançou um lugar de destaque na cultura nacional.

REFERÊNCIAS

CONTRERAS, Javier Arancibia *et al*. *Plínio Marcos:* a crônica dos que não têm voz. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto:* literatura e marginalidade em Plínio Marcos. Campo Grande: UFMS, 2009.
FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio:* o minidicionário da língua portuguesa. Paraná: Positivo, 2008.
FREIRE, Rafael de Luna. *Navalha na tela:* Plínio Marcos e o cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Leia Brasilis, 2008.
MARCOS, Plínio. *A mancha roxa*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002.
MARCOS, Plínio. *O melhor teatro de Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003.
MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito:* uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya Brasil, 2009.

STANDKE, Stevens. A voz da experiência. *AT Revista*, Santos, ed. 468, nov. 2013.
VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos:* a flor e o mal. Rio de Janeiro: Firmo, 1994.