

AMANDA ELIANE LAMÔNICA ARAÚJO

**DO PRINCÍPIO AO VERBO:
TEATRALIDADE E
REPRESENTAÇÃO EM *JESUS
HOMEM*, DE PLÍNIO MARCOS**

**TRÊS LAGOAS - MS
2011**

AMANDA ELIANE LAMÔNICA ARAÚJO

**DO PRINCÍPIO AO VERBO:
TEATRALIDADE E
REPRESENTAÇÃO EM *JESUS
HOMEM*, DE PLÍNIO MARCOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Mestrado em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do Câmpus de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

**TRÊS LAGOAS – MS
FEVEREIRO/2011**

AMANDA ELIANE LAMÔNICA ARAÚJO

**DO PRINCÍPIO AO VERBO: TEATRALIDADE E REPRESENTAÇÃO EM
JESUS HOMEM, DE PLÍNIO MARCOS**

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (Presidente e Orientador).....
Profª Drª Sônia Aparecida Vido Pascolati – UEL (2º Examinador).....
Prof. Dr. Edgar César Nolasco – UFMS/CCHS/NECC (3º Examinador).....
Profª Msc. Gicelma Chacarosqui da Fonseca Torqui – UFGD (1º Suplente).....
Profª Drª Marlene Durigan – UFMS/CPTL (2º Suplente).....

Três Lagoas – MS, 25 de fevereiro de 2011.

DEDICATÓRIA ESPECIAL

À querida sogra-mãe, Rute Araújo da Silva (in memoriam), exemplo de força, inspiração e sabedoria. Por ter me ensinado que os maiores desafios são construídos com luta, renúncia e esperança.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter-me oferecido a oportunidade de viver, evoluir a cada dia e conhecer todas as pessoas que citarei abaixo.

Ao Professor Doutor Wagner Corsino Enedino, meu orientador, a quem serei eternamente grata, pela orientação segura e competente com que me acompanhou na construção deste trabalho; por ter acreditado nas minhas frágeis possibilidades e aberto para mim as portas do Programa de Pós-Graduação.

Ao escritor Plínio Marcos de Barros (*in memoriam*), pela paixão ao teatro, a qual provocou-me a inspiração desse estudo.

A CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro e enriquecimento do meu currículo profissional.

Aos professores do Curso de Pós-Graduação, pela oportunidade de crescimento intelectual que me foi oferecida por meio das disciplinas.

À Professora Doutora Marlene Durigan, por estar sempre pronta a nos atender, pelo seu profissionalismo e carinho na leitura deste trabalho durante o processo de qualificação.

Aos Professores Doutores Edgar César Nolasco e Sônia Pascolati, pela imprescindível colaboração neste trabalho.

Ao Professor Mestre Carlos Vinícius Figueiredo, pela sua capacidade e auxílio no tocante à Língua Inglesa.

Aos colegas do curso, pela convivência saudável e afetuosa.

Ao meu estimado esposo Luís César, pelo companheirismo, dedicação e incentivo oferecido antes, durante e, seguramente, por toda a minha trajetória de vida e trajetória profissional.

A querida Tia Edite, que discreta e afetosamente sempre me auxiliou. Obrigada, a ti serei eternamente grata!

A todos meus familiares, que direta ou indiretamente contribuíram para que eu chegasse até aqui.

A sociedade é a fonte produtora das ideologias, e a ideologia corresponde ao conjunto de representações coletivas – imagens, signos, crenças, em suma, valores mediante os quais um grupo social mantém a coesão entre os diferentes membros, por um lado, e, por outro, opõe-se aos demais grupos sociais, afirmando perante eles a sua unicidade. (ENEDINO, 2009, p. 119)

ARAÚJO, Amanda Eliane Lamônica. *Do princípio ao verbo: teatralidade e representação em Jesus Homem*, de Plínio Marcos. Três Lagoas: Centro de Pesquisa de Três Lagoas – CPTL – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2011. 85 p. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Estudos Literários – Literatura e estudos regionais, culturais e interculturais)

O processo de renovação da linguagem teatral, aliado às transformações de ordem econômica, política e social trouxeram subsídios para a criação de novas possibilidades de realização cênica, a partir da década de 1940, seja no plano da forma, seja no plano do conteúdo. Com efeito, as peças que emergiram pautadas por preceitos de ordem psicanalítica, foram importantes para o palco brasileiro. Com olhar lançado para as questões sociais e, fundamentalmente, para a ruptura com o teatro tradicional, sobretudo nos moldes da chamada “peça bem feita”, foram primordiais para a configuração de uma identidade da dramaturgia nacional. No que concerne à contemporaneidade, surgiram autores que trouxeram para o cerne das discussões a ordem política estabelecida, as relações familiares em crise e, especialmente, a preocupação com as questões relacionadas à identidade. Dessa forma, ancorando-se nos critérios propostos por Prado (1972) sobre o conceito de construção de personagens, Magaldi (1997, 1998) no que diz respeito a moderna dramaturgia brasileira; nas contribuições de Ryngaert (1996, 1998), Pavis (1999), Rosenfeld (1993, 1996) acerca das noções que configuram o discurso teatral; nos pressupostos de Leenhardt e Pesavento (1998) no que concerne à relação entre discurso histórico e narrativa literária e nos postulados de Cevasco (2003), Souza (2002), Hall (2003) e Escosteguy (2000) sobre a constituição e as temáticas dos Estudos Culturais, o objetivo geral deste trabalho é analisar a peça *Jesus homem*, de Plínio Marcos, à luz dos princípios teórico-analíticos dos Estudos Culturais, e, em específico, identificar e discutir as incursões da História na temática da peça e os processos de (des)identificação das personagens. Baseado em entrevistas, pesquisa bibliográfica e documental, o trabalho estrutura-se em três capítulos. O primeiro – “Os Estudos Culturais e a(s) leitura(s) de textos literários” – traz a análise e discussão dos dados à luz da teoria dos estudos socioculturais e focaliza o momento histórico brasileiro em que a peça foi concebida, especialmente no que se refere à proximidade entre o período de exceção e a abertura política brasileira. O segundo – “Criação artística pliniana: uma fortuna crítica” – convoca o lado político-engajado do teatro pliniano e do próprio autor, convocando trabalhos já realizados sobre os textos do dramaturgo. “O político e o social no palco brasileiro: em cena, *Jesus homem*” é o objeto de análise no terceiro capítulo, que focaliza os discursos das personagens, bem como questões relacionadas ao teatro político que permeiam a peça.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro contemporâneo; Plínio Marcos; Literatura e História; discursos.

ARAÚJO, Amanda Eliane Lamônica. From beginning to verb: theatricality and representation in *Jesus Homem* of Plínio Marcos. Tres Lagoas: Center of Search of Tres Lagoas – CPTL – Federal University of Mato Grosso do Sul, 2010. 85 p. Master's Dissertation degree (Master's degree in Literary Studies – Literature and studies, cultural and intercultural)

The process of renewing the theatrical language, joined to the transformations of economical, political and social order, they brought subsidies for the creation of new possibilities of scenic accomplishment, starting from the decade of 1940, concerning form and content. In this way, some plays that emerged from precepts of psychological order were important to the Brazilian stage, reflecting the social subjects and, fundamentally, the rupture with the traditional theater, above all the molds of the "good play" which was primordial for the configuration of a national identity in the drama field. Nowadays, some discussions related to the established political order, the family relationships in crisis and, especially, subjects related to the identity, were mentioned by the authors. So, being anchored in the criteria proposed by Grassland (1972) and Pallotini (1989) on concept of characters' construction, in the contributions of Ryngaert (1996, 1998), Pavis (1999), Rosenfeld (1993, 1996) and Ubersfeld (2005) concerning the notions that configure the theatrical speech; in the presuppositions of Leenhardt and Pesavento (1998) in what it concerns to the relationship between historical speech and literary narrative in the postulates of Cevasco (2003), Souza (2002), Hall (2003) and Silva (2000) on the mechanisms that regulate the Cultural Studies, the objective of this work is to analyze the piece *Jesus Homem* (1981), of the contemporary playwright Plínio Marcos, in a way to establish a relationship between the artistic structures and the Brazilian social structure, pointing out connections between the discursive artifices and the underlying ideology in the text-object of the analysis. Following this thoughts, it will be focused the ideological confrontation among the ideological voices contained in the work. In one hand, the force of the oppressor power (characterized in the character of Herodes); on the other hand, the speech of the consideration (contained in Jesus' voice), projecting, in the scene, the discursive confrontation among the characters. Concerning this, based on interviews, bibliographical and documental researches, the dissertation is structured in three chapters. The first chapter chapter- "Os Estudos Culturais e a(s) leitura(s) de textos literários" - brings the analysis and discussion of the data based on the theory of the cultural studies and focalizes the Brazilian historical moment when the play was produced, especially in what it refers to the exception period with proximity to the Brazilian political opening. The second chapter- "Criação artística pliniana: uma fortuna crítica- focalizes the political engagement of Plínio's work and his own life, calling works that had already been done on the texts of the playwright. "O político e o social no palco brasileiro: em cena, *Jesus homem*" will be focused in the third chapter, centered in the speech of the characters, as well as questions related to the political theater that enrolls the play.

KEY-WORDS: Contemporary Brazilian theater; Plínio Marcos; Literature and History; speech.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: OS ESTUDOS CULTURAIS E A(S) LEITURA(S) DE TEXTOS LITERÁRIOS.....	14
1.1 Um debate cultural.....	23
1.2 História e arte brasileira da década de 1980.....	29
CAPÍTULO II: CRIAÇÃO ARTÍSTICA PLINIANA: UMA FORTUNA CRÍTICA....	38
2.1 Plínio Marcos: estado de arte.....	39
2.2 Da cena à acadêmia: produções plinianas.....	47
CAPÍTULO III: O POLÍTICO E O SOCIAL NO PALCO BRASILEIRO: EM CENA <i>JESUS HOMEM</i>	55
3.1 Em torno do conceito de teatralidade.....	60
3.2 Uma nova poética: <i>Jesus homem</i>	63
3.3 Em cena: o enredo de <i>Jesus homem</i>	70
3.4 Do princípio ao verbo: as personagens.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS.....	82
ANEXOS.....	85

INTRODUÇÃO

A realização de um trabalho de pesquisa sobre um texto dramático, cujo autor se faz presente no contexto do teatro brasileiro contemporâneo, reforça a importância dos estudos sobre a dramaturgia brasileira, trazendo benefícios para pesquisadores e trabalhadores da arte teatral, reforçando a ideia de que o gênero dramático enquanto literatura compartilha do mesmo espaço destinado aos outros gêneros e ainda engloba outras possibilidades, referindo-se, neste caso, à dualidade texto/representação.

Ancorando-se nos critérios propostos por Prado (1972) sobre o conceito de construção de personagens, Magaldi (1997, 1998) no que diz respeito a moderna dramaturgia brasileira; nas contribuições de Ryngaert (1996, 1998), Pavis (1999), Rosenfeld (1993, 1996) acerca das noções que configuram o discurso teatral; nos pressupostos de Leenhardt e Pesavento (1998) no que concerne à relação entre discurso histórico e narrativa literária e nos postulados de Cevalco (2003), Souza (2002), Hall (2003) e Escosteguy (2000) sobre a constituição e as temáticas dos Estudos Culturais, o objetivo geral deste trabalho é analisar a peça *Jesus homem*, de Plínio Marcos, à luz dos princípios teórico-analíticos dos Estudos Culturais, e, em específico, identificar e discutir as incursões da História na temática da peça e os processos de (des)identificação das personagens.

A peça apresenta uma vertente diferenciada no que diz respeito às produções anteriores do dramaturgo, uma vez que é circunscrita por um viés místico e torneada de lirismo, que mostrou ao público uma faceta de caráter religioso, porém sem perder de vista o projeto estético do autor, construído durante os anos do período de exceção.

Optando por não separar a obra de seu autor, por meio de sua produção, o trabalho inicia-se por uma guinada pela bibliografia do dramaturgo em face do teatro brasileiro, bem como sua trajetória diante dos descompassos do poder instituído. Dessa forma, as características do autor vão sendo delineadas de acordo com seu desenvolvimento como artista, especialmente durante os anos do regime ditatorial no Brasil.

Por ser um dos principais representantes do teatro político/engajado do país, Plínio Marcos apresenta uma visão contestadora acerca do *status quo* da sociedade civil organizada. O artista procura dar voz aos desvalidos e revesti-los de posicionamento

crítico diante do silenciamento histórico que o poder hegemônico procura preservar. O autor é um dos grandes nomes da dramaturgia nacional que defende o caráter da arte como *locus* de resistência e permanência da luta em defesa das causas sociais, de modo que suas obras ganham, cada vez mais, espaço no âmbito acadêmico nacional e internacional. Sua importância reforça-se, não somente enquanto autor de teatro, crônica, conto, romance, poesia, música, mas também como representante de uma geração de artistas que foram vilipendiados pelo crivo autoritário da censura.

A escolha de *Jesus homem* como *corpus* de análise justifica-se pela relevância da obra dentro do compêndio da literatura dramática brasileira, tendo em vista que se trata de uma obra peculiar da poética de Plínio Marcos, na qual se faz presente um discurso engajado cujo pano de fundo é o discurso bíblico (Novo Testamento), revestido de questões místicas.

A universalidade do tema abordado em *Jesus homem* orienta uma série de reflexões que não se distanciam das questões abordadas por Plínio Marcos em outros textos, porém reforça um aspecto de sua poética, referente à construção das personagens, selecionando e distribuindo os discursos políticos dentro das relações estabelecidas entre as personagens da peça.

O trabalho, dividido em três capítulos, baseado em entrevistas, pesquisa bibliográfica e documental, estrutura-se em três capítulos. O primeiro – “Os Estudos Culturais e a(s) leitura(s) de textos literários” – traz a análise e discussão dos dados à luz da teoria dos estudos socioculturais e focaliza o momento histórico brasileiro em que a peça foi concebida, especialmente no que se refere à proximidade entre o período de exceção e a abertura política brasileira. O segundo – “Criação artística pliniana: uma fortuna crítica” – convoca o lado político-engajado do teatro pliniano e do próprio autor, convocando trabalhos já realizados sobre os textos do dramaturgo. “O político e o social no palco brasileiro: em cena, *Jesus homem*” é o objeto de análise no terceiro capítulo, que focaliza os discursos das personagens, bem como questões relacionadas ao teatro político que permeiam a peça.

Pretende-se mostrar, por meio das estratégias de construção do texto, as nuances de discurso político social contidas no texto fornecem entre outros aspectos, características relevantes a serem consideradas no âmbito analítico: a situação social em que se encontram os protagonistas, as convicções político-ideológicas e as relações de

poder que se manifestam em boa parte dos diálogos. Importa ressaltar que todas essas questões são fundamentais para o processo de compreensão diegética, uma vez que, são fontes geradoras de conflito.

Apoiando-se por todo o percurso nos principais teóricos de gênero dramático, a pesquisa enfatiza a importância da dramaturgia como gênero literário, sem deixar de lado suas características polissêmicas e a dualidade existente entre texto e representação, descortinando diante do leitor as possibilidades de construção dramática dentro de uma ideologia de transformação social, na qual o autor se encontra presente.

Torna-se importante ressaltar que a análise ou crítica literária é um trabalho mutilado se considera a literatura apenas em seus aspectos estéticos, como se a obra literária não fosse fruto de uma determinada cultura, existente em um determinado espaço geográfico e prece dos temas e preocupações de seu tempo. Assim, todas as faces, inclusive os aspectos estético-formais de toda obra de arte, são produtos da cultura na qual foi engendrada (PENHA, 2006, p. 54). Cabe lembrar que, como afirma Tania Franco Carvalhal, em *O próprio e o alheio*, “a totalidade não existe sem as suas partes”. (CARVALHAL, 2003, p. 146)

Assim, no contexto literário, novas formas de expressividade estética ganham espaço, oferecendo novos matizes nas condições de produção. A narrativa pós-moderna, por exemplo, poder ser caracterizada – como bem o fez Souza (2002, p. 88) -

[...] como aquela construída com fragmentos de culturas diversas e composta por personagens cuja sina é o constante deslocamento, o embaralhamento de identidades e a crise social, sintomas da falta de representatividade de classe e do apagamento do sentido de nação. A alta cultura encontra-se, paradoxalmente, disseminada nas baixas esquinas do mundo: nos viadutos de Nova York, na bolsa de valores de Tóquio e no Centro das maiores cidades brasileiras.

O texto literário não passa indiferente a essas diferenças culturais propostas pela pós-modernidade. Daí os Estudos Literários expandirem-se para os Estudos Culturais, apesar de não haver um consenso por parte da crítica sobre tal aproximação. Dessa forma, pode-se compreender que a teoria dos Estudos Culturais tem, especialmente como pano de fundo, o texto literário, ampliando consideravelmente a reflexão crítica. Aliás, deve se lembrar, por fim, que a literatura é um *constructo* cultural, ou seja, ela é o produto de uma cultura específica.

Nesse sentido, os referidos estudos “[...] surgiram como a aplicação de técnicas de análise literária a outros materiais culturais. Tratam os artefatos culturais como textos a ser lidos e não como objetos que estão ali simplesmente para serem contados”. E, por conseguinte, os Estudos Literários “[...] podem ganhar quando a literatura é estudada como uma prática cultural específica e as obras são relacionadas a outros discursos” (CULLER, 1999, p. 52). Nessa seara de reflexão crítica, importa acrescentar que:

[...] deverão ser respeitadas as pluralidades interpretativas, levando-se em conta o inumerável conjunto de novos objetos até pouco tempo desconsiderados pela crítica, como nos estudos das minorias, dos textos paraliterários, da correspondência, do memorialismo, e assim por diante. (SOUZA, 2002, p. 74)

Desse conjunto de reflexões surge um trabalho que, sem a pretensão de preencher todos os vazios existentes no texto analisado, configura-se como um passo importante em direção ao complexo mundo de criação e construção artística de um autor que, sempre em conflito com o mundo que o cercava, refletia, em suas obras, o sentimento de profícua esperança diante das contradições humanas e sociais.

CAPÍTULO I: OS ESTUDOS CULTURAIS E A(S) LEITURA(S) DE TEXTOS LITERÁRIOS

Na Escola de Birmingham, os Estudos Culturais, ainda em sua fase inicial, delimitavam-se às áreas de subculturas, condutas desviantes, sociabilidades operárias, escola, música e linguagem. “Os Estudos Culturais compreendem os produtos culturais como agentes da reprodução social, acentuando sua natureza complexa, dinâmica e ativa na construção da hegemonia”. (ESCOSTEGUY, 2000, p.146-7)

Originalmente, a proposta dos Estudos Culturais em âmbito mundial é considerada mais política do que propriamente analítica. Revestida de um viés marxista, a história dessa linha de pesquisa está ligada à trajetória da *New left* e de alguns movimentos sociais (*Worker’s Educational Association, Campaign for Nuclear Disarmament*) e de publicações (como a *New left Review*) que surgiram em torno de respostas políticas à esquerda.

Mais tarde, no período pós-68, os Estudos Culturais abrangeram o pensamento intelectual de esquerda, proporcionando um grande impacto nos âmbitos teórico e político, ultrapassando os muros acadêmicos, trazendo para a Inglaterra um forte compromisso de militância que visava a mudanças sociais radicais e não mais confinadas à Inglaterra nem aos Estados Unidos, alcançando vários territórios: Austrália, Canadá, África, América Latina, entre outros.

No final da década de 1960, os pesquisadores da Universidade de Birmingham preocupavam-se com a densidade dos consumos midiáticos. Dessa forma, a partir da divulgação do texto *Encoding and encoding in television discourse*, de Stuart Hall, publicado em 1973, tal reflexão ganharia notoriedade por meio de noções relacionadas à concepção marxista de ideologia.

Na década de 1970, os Estudos Culturais aproximaram-se do trabalho intelectual feminista, tendo como fundamento as relações entre sujeito, poder e dominação. Mais tarde, acrescentar-se-iam, às questões de gênero, as de raça e etnia. Em relação às pesquisas que envolvem questões de gênero, iniciam-se em 1978, no Centro de Birmingham, com a publicação de *Womem take issue*, revelando essa disposição com as autoras Charlotte Brundson, Marion Jordon, Dorothy Hobson, Christine Geraghty e Ângela McRobbie, que “revêem suposições do senso comum

sobre os meios de comunicação reivindicando que a audiência, no caso, feminina, tem autoridade sobre suas práticas de leitura” (ESCOSTEGUY, 2000, p. 152).

Durante a década de 1980, aparecem estudos acerca dos meios de comunicação de massa, especialmente no que diz respeito aos programas televisivos, ocorrendo também um redirecionamento dos protocolos de investigação científica, fazendo surgirem trabalhos de natureza etnográfica. É importante ressaltar que algumas pesquisas dessa época atribuíam especial importância ao ambiente doméstico, bem como às relações dentro da família na formação das leituras diferenciadas. Dessa forma, o início dos anos 1980 foi marcado por uma:

[...] radical virada, com a abertura de um canteiro sobre a recepção da mídia, que tenta operacionalizar modelos como o da codificação-decodificação de Hall. Um canteiro até então mantido em latência. Para isso, os pesquisadores vão exibir uma grande inventividade em busca de métodos de observação dos públicos reais, especialmente por meio de técnicas etnográficas. (MATTELART; NEVEAU, 2006, p. 97)

Entretanto, às diferenciações entre a fase de consolidação e o momento “atual” dos estudos sobre cultura entre as décadas de 1980 e 1990, considera-se que, durante a primeira, existia uma agenda fundamental que consistia na compreensão das relações entre poder, ideologia e resistência, de modo que, nos anos 1990, a preocupação em recuperar as “leituras negociadas” dos receptores valorizaria a liberdade individual desse receptor e tornaria menos valorizados os efeitos da ordem social.

Dessa forma, para alguns teóricos, os Estudos Culturais mudaram significativamente sua base: o conceito de “classe” deixou de ser o conceito crítico central, que se deslocaria para questões relacionadas à subjetividade e à identidade, bem como, segundo Enedino e Souza Júnior (2006, p. 72), “questões relacionadas aos produtos advindos da cultura popular e dos *mass media*, que refletiam os rumos e diretrizes da sociedade contemporânea.”

A essa época, os teóricos tentaram redescobrir outras tradições teóricas sociológicas, em detrimento do funcionalismo norte-americano, sob alegação de que este não dava conta de compreender as temáticas propostas, contudo as perspectivas da fenomenologia, da etnometodologia e do interacionismo simbólico foram sendo recuperadas na Inglaterra.

Com a extensão do significado de cultura em torno de toda produção de sentido, o ponto de partida recairia sobre as estruturas sociais de poder e o contexto

histórico, considerados fatores essenciais para a compreensão da ação dos meios massivos, bem como o deslocamento do sentido de cultura, do tradicionalismo elitista para as práticas cotidianas.

Os Estudos Culturais e o Marxismo mantêm uma relação que se inicia e se desenvolve por meio da crítica ao reducionismo e ao economicismo, resultando num modo de contestação do modelo base-estrutura, atribuindo à cultura um papel que a esfera econômica não consegue explicar totalmente. A perspectiva marxista trouxe subsídios para os Estudos Culturais no sentido de compreender a cultura na sua “autonomia relativa”, ou seja, não é dependente de relações econômicas, porém tem influência sobre e sofre consequências das relações político-econômicas.

No que se refere às linhas de pesquisa implantadas pelos Estudos Culturais, destaca-se, sobretudo, aquela que valoriza as relações de consumo da comunicação de massa, enquanto lugar de negociações entre práticas comunicativas diferentes. Pode-se entender, entretanto, que o Centro de Birmingham, desde sua fundação ao início dos anos 1980, foi um foco de pesquisas com teorias diversificadas, voltadas para as culturas de massa e culturas populares, e, mais tarde, trouxe para o centro das discussões as questões relacionadas às identidades étnicas e sexuais.

Um dado que merece destaque e que foi apontado por Escosteguy (2000, p. 137) é o reconhecimento das relações entre disciplinas e a contestação dos limites ou fronteiras que se impunham entre elas:

Os Estudos Culturais podem ser vistos como sinônimo de “correção política”, podendo ser identificados como a política cultural dos vários movimentos sociais da época de seu surgimento. Sob a perspectiva teórica, refletem a insatisfação com os limites de algumas disciplinas, propondo, então, a interdisciplinaridade. Os Estudos Culturais não configuram uma ‘disciplina’, mas uma área onde diferentes disciplinas interagem, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade.

No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, os Estudos Culturais passam por um processo de internacionalização, com o surgimento de novos teóricos, como Michel de Certeau, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, entre outros, tornando-se escassas as análises de “luta” e “resistência”, que, para alguns analistas, é o início da despolitização dos Estudos Culturais.

A partir da década de 1990, os Estudos Culturais passam por uma fase de relaxamento quanto à sua vinculação política, e o sentido de que estariam analisando

algo “novo” passa a não mais existir. Mesmo fragmentada, existe uma relação de continuidade, pois “é um projeto de pensar através das implicações da extensão do termo ‘cultura’ para que inclua atividades e significados da gente comum, precisamente esses coletivos excluídos da participação na cultura quando é a definição elitista de cultura a que governa” (BARKER; BEEZER *apud* ESCOSTEGUY, 2000, p.150). Todavia, no decorrer da trajetória dos Estudos Culturais, a relação cultura-comunicação de massa e suas problemáticas em torno das culturas populares também sofrem alterações. Além de todas essas questões relevantes tratadas pelos Estudos Culturais,

[...] existem outras diretrizes importantes no universo desse campo de estudo, como, por exemplo, a discussão da pós-modernidade, cujo enfoque recai sobre questões como a globalização, a influência das migrações e o papel do Estado, bem como a cultura nacional e suas repercussões sobre o processo de construção das identidades (ENEDINO; SOUZA JÚNIOR, 2006, p.75).

No Brasil nos anos de 1980, o *ethos* dominante envolve o pós-moderno, e grande parte dos conceitos que o circundam e as nuances mais intensas são de um cosmopolitismo mais tradicional, como se obedecendo à ondulação de um pêndulo. A década de 1990 assiste à reemergência da busca da identidade nacional, a retomada da “essência brasileira” nas artes e na cultura. Todas as tendências políticas, culturais e mundiais originadas do final dos anos 1980, como o multiculturalismo, o politicamente correto, contribuíram de forma significativa para essa reorientação cultural.

A crítica de cultura brasileira contemporânea vai sendo influenciada pelos Estudos Culturais e pelas teorias contemporâneas, europeias e norte-americanas, e também redimensionadas pelo quase súbito e crescente prestígio internacional e nacional de que gozam certos nomes de uma arraigada tradição da teoria brasileira, como Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Antonio Candido, Heloísa Buarque de Holanda e Renato Ortiz, entre outros. Tais fatores vão ser cardeais para o reaparecimento de noções que andavam parcialmente adormecidas durante toda uma década.

Com a chegada do período contemporâneo à teoria literária, e as mudanças em âmbito mundial, os Estudos Culturais e a política entraram em crise no mundo todo. Com isso, as fronteiras disciplinares esmaeceram-se deixando clara a impossibilidade de uma disciplina continuar a existir em sua pureza, como outrora fora pensada a literatura, conforme destaca Penha (2006, p. 58):

É senso comum, hoje, que nenhuma disciplina, nenhum discurso pode sobreviver independentemente de outro (s). Com a literatura, bem como as demais disciplinas humanas, não foi diferente. Daí as relações intersimióticas, interdisciplinares e transdisciplinares serem cada vez mais unidas e apropriadas nas possíveis relações que podemos estabelecer a partir do texto literário.

Neste sentido é válido lembrar que a cultura hegemônica também sofreu dificuldades em sua base, causados pela gradativa intensificação das culturas de massa e popular.

Souza (2002, p. 84) lembra-nos de que, “[...] considerar que a função crítica da literatura é a de não construir um lugar especificamente literário, mas de deslocar todos os lugares teóricos e literários, é uma das maiores descobertas de Derrida, transcorridos mais de trinta anos”

Ao se pronunciar sobre a narrativa pós-moderna, Souza (2002, p. 88) considera-a como

Construída com fragmentos de culturas diversas e composta por personagens cuja sina é o constante deslocamento, o embaralhamento de identidades e a crise social, sintomas da falta de representatividade de classe e do apagamento do sentido de nação. A alta cultura encontra-se, paradoxalmente, disseminada nas baixas esquinas do mundo: nos viadutos de Nova York, na bolsa de valores de Tóquio e no centro das maiores cidades brasileiras.

Assim com base no exposto acima sobre a narrativa pós-moderna, podemos classificar Plínio Marcos como um autor pós-moderno, pelo menos no que se refere à obra *Jesus homem*, pois as personagens que povoam a trama são construídas pelo dramaturgo como indivíduos possuidores de diversas culturas com identidades fragmentadas, sem representar ao certo um segmento social.

Desta forma, para aqueles que ainda defendem uma pureza estética, importa lembrar algumas passagens críticas que se encontram nas contribuições de Souza (2002, p. 68):

[...] não se trata mais de considerar a literatura na sua condição de obra esteticamente concebida, ou de valorizar os seus critérios de literariedade, mas de interpretá-la como produto capaz de suscitar questões de ordem teórica ou de problematizar temas de interesse atual, sem se restringir a um público específico.

Ao afirmar isso, a teórica nos mostra, cada vez mais, a importância de não só correlacionar a obra em estudo com o contexto da época e o do presente da recepção,

como também a de se debruçar sobre a vida do intelectual, como suas amizades, seu trabalho público, sua agenda cultural e outros fatores. Estaremos levando em consideração tal atitude de relacionar obra e contexto ao debruçarmo-nos sobre a vida do dramaturgo Plínio Marcos de Barros, seu grupo de trabalho, amizades, sua biblioteca e arquivo pessoal, como elementos importantes para nossa reflexão crítico-biográfica, uma vez que “[...] a marca ideológica dos Estudos Culturais advém da necessidade concreta de abordar toda a complexidade e multiciência dos textos culturais e de sua interação com toda sorte de práticas sociais.” (HATTNER, 2010, p. 9)

Todo momento histórico apresenta um conjunto de normas que orientam e caracterizam suas manifestações culturais, uma vez que a produção cultural de um determinado momento histórico orienta-se por normas que agem como princípio regulador, estabelecendo regras para a criação, prescrevendo os traços que essas produções devem apresentar e circunscrevendo sua abrangência.

Para Antonio Candido (2000), a compreensão de uma obra literária parte do princípio da fusão entre texto e contexto, o que resulta numa interpretação dialeticamente íntegra. Com efeito, tais fatores constituem os pilares que sustentam o pensamento crítico. Assim, cumpre ressaltar que:

Em lugar de ser uma estrutura bem definida, claramente demarcada, encerrando unidades simétricas de significantes e significados, ela passa a assemelhar-se muito mais a uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado com tudo. (EAGLETON, 2001, p. 178)

Candido avalia, ainda, que há de se pensar em uma análise da construção literária como uma expressão coerente da sociedade, cabendo, assim, analisar a intimidade da obra e não propor uma mera questão de valor, uma vez que “[...] conceito de estético não pode ser extraído da obra de arte pela via intuitiva ou empírica”. (BAKHTIN, 1993, p. 16)

Nesse viés, a relação entre Literatura e História torna-se um campo fértil para sustentar as análises de uma obra. Na esteira desse pensamento, é preciso considerar que “[...] articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1987, p. 224). Assim, pode-se conceber um texto literário como

representante de uma época, a fim de refletir sua relação de enfrentamento/concordância com o discurso histórico.

Cevasco (2003, p. 139) afirma que os Estudos Literários e os Estudos Culturais são mais semelhantes do que gostariam, já que parte dos estudiosos da área concebe os Estudos Culturais como o destruidor da literatura, enquanto estudiosos da cultura, frequentemente apoiados num discurso antielitista e de valorização da cultura popular, acabam por privar as classes designadas como popular de uma herança cultural que deveria ser comum. Nenhuma das duas disciplinas questiona que ou quem tem o poder de conferir valor cultural.

A análise ou crítica literária é um trabalho mutilado se considera a literatura apenas em seus aspectos estéticos, como se a obra literária não fosse fruto de uma determinada cultura, existente em um determinado espaço geográfico e prene dos temas e preocupações de seu tempo. Assim, todas as faces, inclusive os aspectos estético-formais de toda obra de arte, são produtos da cultura na qual foi engendrada (PENHA, 2006, p. 54). Cabe lembrar que, como afirma Tania Franco Carvalhal, em *O próprio e o alheio*, “a totalidade não existe sem as suas partes”. (CARVALHAL, 2003, p. 146)

Nesse segmento, não é forçoso refletir que “[...] na pós-modernidade os conceitos canônicos, como o de Cultura, por exemplo, estão por ser revisitados, desconstruídos e repensados, tanto são as diferenças sociais, culturais, políticas e étnicas que hibridizam o mundo e as pessoas contemporâneas – afastando-os de um valor absoluto e indiscutível (como o de Verdade, que só levaria ao cansaço), bem como o de um conceito hegemônico qualquer” (FIGUEIREDO, 2009, p. 40).

Com efeito, Jameson (2004) considera que os desenvolvimentos do pós-modernismo devem ser analisados de maneira dialética, como uma situação histórica, evitando-se tanto o repúdio moralista (a denúncia de que vivemos a degradação do alto modernismo) quanto a celebração eufórica (o louvor do presente): é preciso desfazer o pós-moderno pelos métodos do pós-modernismo (reconquistar a historicidade por meio de instrumentos que substituam a história), dissolver o pastiche por meio do próprio pastiche: ao mesmo tempo em que o pós-moderno associa-se ao fim da história, da ideologia, do sujeito, ele é indispensável para a teorização da cultura contemporânea. Não se trata, pois, de declarar guerra ao todo e dar vivas às diferenças – como preconiza

Jean-François Lyotard (2004) -, mas de apreender e expor o todo, focalizando as contradições do presente, a fim de se evitem as armadilhas da ideologia, de se mapear o futuro e de se evitar o obscurecimento da consciência.

Assim, como pontua Jameson no exposto acima: “dissolver o pastiche por meio do próprio pastiche”, convém mencionar aqui, que a obra *Jesus homem*, de Plínio Marcos seria pastiche em relação à Bíblia (Novo Testamento), porque o dramaturgo se apropria de um fato concebido historicamente pela humanidade, (drama de Jesus) para tratar de aspectos sócio-políticos e culturais na contemporaneidade.

Para tanto, o texto literário não passa indiferente a essas diferenças culturais propostas pela pós-modernidade. Daí os Estudos Literários expandirem-se para os Estudos Culturais, apesar de não haver um consenso por parte da crítica sobre tal aproximação. Dessa forma, pode-se compreender que a teoria dos Estudos Culturais tem, especialmente como pano de fundo, o texto literário, ampliando consideravelmente a reflexão crítica. Aliás, deve se lembrar, por fim, que a literatura é um *constructo* cultural, ou seja, ela é o produto de uma cultura específica.

Nesse sentido, os referidos estudos “[...] surgiram como a aplicação de técnicas de análise literária a outros materiais culturais. Tratam os artefatos culturais como textos a ser lidos e não como objetos que estão ali simplesmente para serem contados”. E, por conseguinte, os Estudos Literários “[...] podem ganhar quando a literatura é estudada como uma prática cultural específica e as obras são relacionadas a outros discursos” (CULLER, 1999, p. 52). Nessa seara de reflexão crítica, importa acrescentar que:

[...] deverão ser respeitadas as pluralidades interpretativas, levando-se em conta o inumerável conjunto de novos objetos até pouco tempo desconsiderados pela crítica, como nos estudos das minorias, dos textos paraliterários, da correspondência, do memorialismo, e assim por diante (SOUZA, 2002, p. 74).

Na esteira da crítica cultural contemporânea, é inegável a contribuição dos Estudos Culturais nos debates contemporâneos, uma vez que foram solapadas as bases da separação sedimentada nos três últimos séculos da cultura da modernidade, que dicotomizam e hierarquizam o erudito e o popular, o literário e o não literário “[...] um dos principais objetos dos Estudos Culturais tem sido a cultura popular, suas manifestações, suas relações com as sociedades onde ela se origina.” (HATTNER, 2010, p.9)

Os Estudos Literários encontram-se, cada vez mais, em diálogo com os Estudos Culturais, pois hoje a relação entre Literatura e Estudos Culturais se faz presente nas estruturas das narrativas do pensamento contemporâneo. Homi Bhabha (1998) afirma que qualquer nação só existe como narração, ou seja, como metáfora, contudo o mais importante para nossa reflexão é a compreensão de que se uma nação só existe na forma narrativa, logo se inscrevem nessa narrativa todas as respectivas diferenças culturais que se encontram no chamado *locus* cultural enunciativo, isto é, o contexto a partir do qual tal narrativa é criada. Dessa forma, é necessário estabelecer um paralelo entre diversidade cultural e diferença cultural, uma vez que:

A diversidade cultural é um objeto epistemológico – a cultura como objeto de conhecimento empírico - enquanto a diferença cultural é o processo da *enunciação* da cultura como “conhecível”, legítimo adequado à construção de sistemas de identificação cultural [...] na diferença cultural podemos visualizar a divisão binária do passado e do presente, tradição e modernidade no nível da representação cultural. (BHABHA, 1998, p. 62)

Dessa perspectiva, as estruturas e os procedimentos por meio dos quais são estudados os meios de comunicação de massa ganham especial importância, uma vez que sustentam e reproduzem a estabilidade social e cultural. Isso não é realizado, todavia, dentro de um processo mecânico, mas no interior de um percurso que se vai adaptando às pressões e às contribuições que surgem dentro do universo social, de forma que se integre ao sistema cultural, pois “A posição da literatura no âmbito dos estudos culturais é um tema oportuno para se refletir sobre o estatuto do discurso crítico literário frente aos estudos culturais na contemporaneidade”. (SOUZA, 2002, p. 20)

Stuart Hall (2005) destaca, sistematicamente, que as diferenças culturais saltam dos lugares mais inesperados da sociedade e se fazem presentes na estética do cotidiano. Nesse segmento, não é forçoso observar que não há nação sem várias diferenças advindas das várias formas sociais, culturais e étnicas que a estruturam e a sustentam. Ocorre, todavia, que esse mesmo conceito de nação propõe vários tipos de culturas, como a cultura de massa, a cultura popular e a cultura midiática, uma vez que “[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado”. (HALL, 2005, p. 7)

1.1 Um debate cultural

Para refletir sobre o projeto político de Plínio Marcos, não se pode deixar de lado o estudo da cultura popular brasileira, pois o autor mantém um projeto estético ligado às minorias, aqueles que efetivamente estão à margem da sociedade, trazendo para o centro das discussões questões múltiplas, como etnia, relações de poder e, especialmente, a política, temas que vêm sendo explorados pelos Estudos Culturais.

A cultura surge das relações que os seres humanos travam entre si e com o meio em que vivem em busca da própria sobrevivência. É um produto do trabalho do homem e de tal forma inerente à sua vida, que podemos afirmar “[...] que não existe ser humano sem cultura, em que todo ser humano é produto de sua cultura. Em outras palavras, o homem é produto e produtor da cultura” (BRANDÃO; DUARTE, 2008, p. 10). Assim, encontram-se diferentes manifestações culturais de indivíduo para indivíduo, ou de grupo para grupo, dentro de uma mesma sociedade e entre sociedades diferentes. A participação na cultura é seletiva e dependente de vários fatores, tais como faixa etária, gênero, condições socioeconômicas, experiência escolar e outros. Nessa esteira de pensamento, é oportuno ponderar que:

A cultura compreende os bens materiais, como utensílios, ferramentas, moradias, meios de transporte, comunicação e outros; e também os bens não-materiais, como as representações simbólicas, os conhecimentos, as crenças e os sistemas de valores, isto é, o conjunto de normas que orientam a vida em sociedade. (BRANDÃO; DUARTE, 2008, p. 11)

Todo o conhecimento e criação humana recebem o nome de “cultura” e o ser humano distingue-se dos outros animais pela capacidade de pensar, criar, ordenar seus pensamentos e ações e, acima de tudo, transmitir suas experiências às gerações futuras. O ser humano só é considerado maduro quando se torna mais sereno e insere-se na estrutura da sociedade, como cidadão consciente das normas e dos valores do sistema social em que vive, embora ainda possa continuar alerta e crítico dos costumes de seu tempo.

De acordo com Cevasco (2003, p. 09-10), a palavra “cultura” entrou na língua inglesa a partir do latim *colore*, que significava “habitar” – daí, hoje, “colono” e “colônia”; “adorar” – hoje com sentido preservado em “culto”; e também “cultivar” – na acepção de cuidar, aplicado tanto à agricultura quanto aos animais, o que era a

acepção preponderante no século XVI. Como metáfora, estendeu-se ao cultivo das faculdades mentais e espirituais e, até o século XVIII, cultura designava uma atividade, ou seja, era “cultura de alguma coisa”. Foi nessa época que, ao lado da palavra correlata “civilização”, começou a ser usada como um substantivo abstrato, não na acepção de um treinamento específico, mas para designar um processo geral de progresso intelectual e espiritual, tanto na esfera pessoal como na social: o processo secular de desenvolvimento humano, como em “cultura e civilização europeia”.

A produção cultural é um documento vivo da história da humanidade. Desde a pré-história até nossos dias, o homem faz cultura, manifestando por meio dela o seu conhecimento e a sua visão de mundo. Assim, valendo-se dos aspectos culturais que permeiam a poética de Plínio Marcos, podemos encontrar no perfil de algumas de suas obras uma produção cultural voltada para os aspectos “populares”, uma vez que boa parte de sua produção apresenta tomada de consciência política. *Jesus homem*, por exemplo, é um teatro que possui uma vertente popular, que explora figuras relacionadas ao imaginário popular. Portanto não se enquadra dentro dos preceitos que regulamentam a “cultura de massa”, que segundo Brandão; Duarte (2008, p. 14):

Ao contrário das culturas eruditas e popular, a cultura de massa não está ligada a nenhum grupo social específico, apesar de a burguesia utilizá-la em seu proveito para obter lucro na sua comercialização. Ela é transmitida de maneira industrializada, para um público generalizado, de diferentes camadas socioeconômicas. Formam-se, então, um enorme mercado de consumidores em potencial, atraídos pelos produtos oferecidos pela indústria cultural. Esse mercado constitui a chamada “sociedade de consumo”. (BRANDÃO; DUARTE, 2008, p. 14)

Assim a produção de Plínio Marcos se enquadra nos pressupostos da “cultura popular”, que esta por sua vez, mais próxima do senso comum, é produzida e consumida pela própria população, sem necessitar de técnicas racionalizadas e científicas, pois:

É uma cultura transmitida em geral oralmente, registrando as tradições e os costumes de determinado grupo social. Da mesma forma que a cultura erudita, a cultura popular alcança formas artísticas expressivas e significativas. Em seu sentido mais radical, a arte popular é também conhecida por *folclore* e, como tal, caracteriza-se pelo anonimato, por obedecer a convenções fixas e por não sofrer a ação de modismos; portanto dura no tempo e é transmitida sem mudanças por gerações sucessivas, traduzindo sua maneira de pensar, sentir e agir. (BRANDÃO; DUARTE, 2008, p. 13)

Convém mencionar, que Plínio Marcos mantinha um debate entre seus integrantes e um diálogo com o público depois de cada espetáculo de *Jesus homem*, numa revitalização contínua de seu trabalho. Um “debate” sobre a peça, com perguntas e respostas sobre cultura, tecnologia, política, carnaval, racismo, religião, trabalho, sociedade, dentre outros, com o intento de despertar o homem para as questões políticas, sociais e culturais. Indagado por uma pergunta sobre cultura popular e erudita, o autor responde:

PERGUNTA – E como um homem de cultura popular pode ajudar o desenvolvimento de outro de cultura erudita?

PLÍNIO MARCOS – Para aprender é necessário humildade. Você não pode dar amor a quem não está apto a receber. Se um sujeito de cultura erudita não estiver de espírito desarmado no convívio, mesmo esporádico, com o homem de cultura popular, não vai perceber. As maiores evidências serão colocadas diante dos seus olhos, mas ele, sentado no alto de sua pretensão de superior cultural, não vai enxergar absolutamente nada [...] Um homem que não consegue acreditar na cultura popular não consegue receber ensinamentos. Mas, na verdade, no dia em que a gente quiser se livrar dos invasores, das multinacionais que oprimem nosso povo, vamos ter que nos valer muito da cultura popular [...] As multinacionais não brincam em serviço. Seus pesquisadores andam por aí, fuçando nos barracos dos curandeiros. [...] A impossibilidade ou a possibilidade de aprender está dentro de cada um. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 58-60)

Vale destacar também, que Plínio Marcos sempre foi preocupado com os inventos tecnológicos inseridos no mercado, deixando principalmente o homem do campo à margem da sociedade, sendo substituído por tecnologias diversas. Durante o debate com o público, surge uma pergunta pertinente sobre os meios tecnológicos, e Plínio pontua:

PERGUNTA – Você é contra a tecnologia?

PLÍNIO MARCOS – Se a técnica estiver a serviço do homem, entenda bem, de todo homem e não apenas a serviço de alguns homens, ela é ruim. É geradora da miséria. [...] E a miséria corrompe o homem. É a lei da polaridade. A miséria corrompe, como o poder corrompe. [...] Com esses inventos tecnológicos aplicados na lavoura, na agropecuária, cada vez fica maior a migração. [...] essa gente que migra se desvincula da própria cultura e fica indefesa diante da nova realidade. Isso está provado mil e uma vezes pela sociologia. Registrado mil e uma vezes pelas artes e pela literatura. São esses migrantes que saem do cafundó para procurar emprego nos grandes centros e que vão ser os favelados, as prostitutas, os menores abandonados, os mendigos, os presidiários empilhados de corpo e alma nos imundos cubículos das penitenciárias. [...] (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 51)

Com efeito, a inter-relação entre fenômenos culturais e socioeconômicos e o ímpeto da luta pela transformação do mundo, nos leva a ponderar o projeto intelectual de Raymond Williams, que faz uma pontual reflexão sobre o processo industrial na formação ou elaboração de novas estruturas no âmbito cultural. Cumpre ressaltar que, para o teórico:

o qual faz uma pontual reflexão sobre o caráter do processo industrial na formação/elaboração de novas estruturas no âmbito cultural. Cumpre ressaltar que para o teórico:

Todo nosso modo de vida, da forma de nossas comunidades à organização e conteúdo da educação, e da estrutura da família ao estatuto das artes e do entretenimento, está sendo profundamente afetado pelo progresso e pela interação da democracia e da indústria, e pela extensão das comunicações. A intensificação da revolução cultural é uma parte importante de nossa experiência mais significativa, e está sendo interpretada e contestada, de formas bastante complexas, no mundo das artes e das ideias. É quando tentamos correlacionar uma mudança como esta com as mudanças enfocadas em disciplinas como a política, a economia e as comunicações que descobrimos algumas das questões mais complicadas, mas também as de maior valor humano. (WILLIAMS *apud* CEVASCO, 2003, p. 13)

Assim, podemos depreender que Plínio Marcos é um homem de “cultura popular”, que acreditava nas raízes culturais de seu povo, e que estes poderiam viver de sua própria produção, trabalho, alimento, música, instrumentos, remédios, roupas, enfim, produtos de sua própria cultura. Em seu discurso defendia que a cultura popular é praticada pelas mãos de um povo humilde, sendo bem mais valiosa, pois estes não dependem de uma cultura de exportação para viver. Podemos constatar isso na no seguinte comentário do autor:

[...] no Brasil, um país invadido, um artista nacional encontra muitas dificuldades. O mercado está nas mão dos invasores. São nove mil e seiscentos filmes estrangeiros por ano nos cinemas brasileiros: cento e setenta e dois filmes estrangeiros por semana na televisão brasileira; oitenta por cento de música estrangeira tocando diuturnamente nas nossas rádios; centenas de publicações de mau gosto, de baixo nível, pornográficas, mal traduzidas, por semana, nas bancas de jornais e revistas. Essa massa de cultura de consumo importada visa a esmagar as manifestações espontâneas do povo brasileiro, desvincular o homem comum das suas raízes culturais, descaracterizar o homem comum. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 46-47)

Plínio Marcos escrevia suas peças no intuito de que as pessoas sentissem necessidade de trabalhar dentro de si mesmas, pois assim, despertas, poderiam por si

próprias perceberem onde estavam os grilhões que as prendiam e, por seus próprios esforços, se libertarem deles. Podemos constatar na seguinte pergunta:

PERGUNTA – O que o homem pode fazer para despertar?

PLÍNIO MARCOS – O homem deve procurar não esquecer de si mesmo, nem por um instante. O homem com consciência de si mesmo se preserva de fazer mal a si mesmo e de fazer mal aos outros. Eu creio que a gente não deve se esquecer nem por uma fração de segundo da gente mesmo. O homem que tem a si próprio na lembrança não vai se gastar em trabalhos tediosos, cujo único prazer é o salário. Não vai ficar recorrendo a vícios para suportar o tédio de sua existência inútil. Isso é o que eu acho. Mas, não adianta eu falar sobre a compreensão que possuo, que é o resultado das experiências que vivi. Não dá pra transferir. Mas, procurem ter vocês mesmos sempre na lembrança. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 49)

No enredo *Jesus homem*, encontramos a própria “voz” do dramaturgo na fala da personagem Maria:

MARIA – Jesus se verdade em meus braços, mas para mim sempre foi criança. E no entanto, não é por ele que eu choro nessa hora amarga. Choro por você, homem, que Jesus quis como irmão e por quem foi recusado. É por você que eu choro. Jesus quis te libertar e você preferiu continuar escravo. Agora você está condenado a se libertar sozinho. Assim deve ser. E eu que sei da dor, chorarei até o dia em possa te abraçar e te chamar também “meu filho”. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 42)

Podemos depreender que a identidade de um sujeito é formada entre o eu real e a sociedade, que, por sua vez, é modificada num diálogo contínuo com os mundos culturais a sua volta e as diversas identidades que esses mundos oferecem. Assim, dentro de cada ser humano existem identidades contraditórias, que são empurradas em direções diversas.

Desta forma, nas obras de Plínio Marcos identificamos diversas identidades desenhadas pelo dramaturgo em suas personagens, diante de si e da sociedade em que estão inseridas. No comentário abaixo dito por Plínio Marcos no debate, verificamos sua preocupação com a identidade de um sujeito:

[...] Perigoso, assustador, é quando piam na parada pessoas que se sentem no direito de, usando a palavra fácil, o carisma pessoal, agitar o descontentamento do povo e atirá-lo numa luta, que ele não tem condição consciente de enfrentar. Geralmente, quem faz isso são os populistas ambiciosos do poder. Jesus amava tanto o homem, que se recusou a ser o condutor de gente dormindo. Preferiu ser martirizado, para que o homem despertasse, do que ser o rei dos sonâmbulos. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 53)

Exemplo desse sujeito que Plínio Marcos descreve acima, encontra-se na peça a personagem *Judas Iscariotes*, que é vista por uma pessoa ambiciosa pelo poder, e fazendo uso das palavras do dramaturgo, podemos dizer que *Judas* é um “populista ambicioso”. Constatamos a seguir nas falas de Pedro e Judas:

PEDRO – Você é um grande agitador, não há dúvida. Mas essa gente não está consciente de nada do que você propõe.

JUDAS – Eu não proponho merda nenhuma. Eles sentem fome, frio, desesperança. Sentem na carne. E por esse desconforto, vão à luta.

PEDRO – Até são capazes de ir. Mas, e daí? Lutam pra que? Quem assume o poder? Você? E quem garante que você no poder não será um tirano igual a Herodes?

JUDAS – Que conversa é essa, Pedro? Só não estou estranhando, porque conheço o seu íntimo. Você tem medo. Medo do confronto com as forças de Herodes. Medo do choque armado que se avizinha.

PEDRO – Eu não tenho medo de lutar. Tenho medo é que um porra-louca como você jogue um povo desarmado contra um exército armado, apenas por ambição, por sede de poder.

JUDAS – Você está com medo. Pensa que eu não sei que você ambiciona um lugar muito importante no reino que Jesus promete? Você pensa que eu não sei? (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 28-29)

Para tanto, podemos atestar que cada vez mais nossas identificações vão sendo deslocadas, pois o sujeito pós-moderno assumiu diferentes identidades em diferentes momentos. De acordo com a visão de Hall (2005, p. 13) sobre a formação da identidade do sujeito e sua interação com a sociedade,

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.

Com efeito, o sujeito que se apresenta na obra *Jesus homem* (1981), de Plínio Marcos não é unificado e previsível, mas se confronta com outras múltiplas identidades possíveis, deslocando-se e produzindo diferentes posições, diferentes identidades. Tal mudança parece decorrer do modo como o sujeito é interpelado ou representado: ora é o dominador quem fala sobre o dominado; ora é o dominado que se confronta com o dominador, produzindo-se formas alegóricas e modos indiretos de protestos, à medida que a nova ordem autoritária avançava suas práticas restritivas da liberdade.

1.2 História e arte brasileira da década de 1980

“É nas entrelinhas do discurso que o saber se diz, diz a época em que está sendo pensado, funda a escritura e acaba dizendo o seu sujeito enquanto tal”. (Edgar Cezar Nolasco)

A década de 1980 foi um período bastante marcante para a história do Brasil, segundo o ponto de vista dos acontecimentos políticos e sociais: é eventualmente considerado como um período de “Abertura política e luta pela democracia”, o qual contava com o governo do General João Baptista Figueiredo, que governou o país entre 1979-1985, sendo este nomeado o último presidente do regime militar.

Ao assumir o governo, o general Figueiredo, encontrava eco de uma sociedade cansada do autoritarismo do Estado, e assume uma proposta de democratização radical e transformadora, baseada na participação permanente da sociedade com o compromisso de luta pela transição política, para um regime militar mais aberto, bem como, a reforma partidária, a promulgação de uma anistia aos presos políticos e perseguidos pelo regime, e as eleições diretas para governadores de Estado. “Era a chamada abertura lenta, gradual e segura que se consolidava”. (NAPOLITANO, 1998, p. 68)

Em seu discurso de posse, Figueiredo comprometeu-se a dar continuidade à liberalização (abertura): “Reafirmo os compromissos da Revolução de 1964 de assegurar uma sociedade livre e democrática”. E acrescentou com ênfase: “Reafirmo meu inabalável propósito (...) de fazer deste país uma democracia”. Prosseguiu no mesmo tom de otimismo prometendo “garantir a cada trabalhador a remuneração justa” e o “financiamento, por nós mesmos, dos custos do nosso desenvolvimento”. A reação da imprensa e do público foi favorável – baseada na esperança de que Figueiredo continuasse a liberalização que se acelerara no último ano do governo Geisel.¹

O Ministro de Figueiredo parecia-se com o do seu antecessor, Geisel, em vários aspectos. “Primeiro, nenhum dos seus membros tinha significativa projeção política autônoma. Possuí-la parecia quase uma desqualificação. Segundo, o Ministério tinha leve inclinação reformista, presumivelmente parte de uma estratégia para combinar a liberalização política com pequenas doses de reforma sócio-econômica.

¹ O texto foi transcrito na íntegra do livro, *Brasil: de Castelo a Tancredo*, do autor Thomas Skidmore, 1998, p. 412.

Terceiro, no Ministério era pequeno o número de militares”. (SKIDMORE, 1988, p. 412)

Assim, uma das primeiras e mais importantes decisões de Figueiredo foi política. Dizia respeito à anistia, questão vital para que o Brasil abandonasse o regime autoritário e reintegrasse na sociedade e na política os milhares de exilados políticos que tinham fugido do país ou sido perseguidos no exterior desde 1964.

Desta forma, foi um período marcado por uma intensa participação popular. Era a retomada das grandes manifestações de massa. Multidões ganharam as ruas após muitos anos de silêncio, anos de repressão aos movimentos sociais, advindos da ditadura militar. No início da década surgiram muitas greves pelo país a fora, porém a que marcou o cenário e influenciou outras pelo Brasil a fora seria a greve dos trabalhadores do ABC paulista, mais precisamente em São Bernardo do Campo – SP, realizada pelos trabalhadores das montadoras de automóveis daquela região. Conforme destaca Napolitano (1998, p. 70):

No dia 12 de maio de 1978, os trabalhadores da Scania – montadora de veículos automotivos – entraram na fábrica, marcaram o cartão de ponto, mas não trabalharam. Em poucos dias, milhares de operários metalúrgicos de outras fábricas do ABC paulista cruzaram os braços, reivindicando reajustes salariais.

Os metalúrgicos reivindicavam melhorias salariais, exigindo a democratização interna das fábricas, ou seja, maior participação dos trabalhadores em decisões ligadas ao processo de produção e liberdade de organização por meio das “comissões de fábrica”.

O governo Figueiredo acompanhou cautelosamente a agitação da classe trabalhadora por ocasião de sua posse em 1979. Após extrair todas as consequências da greve daquele ano, o novo ministro do Trabalho Murilo Macedo concluiu que o conflito podia reverter em benefício do governo. Ele convenceu o presidente de que deveriam ser feitas mudanças significativas na fórmula de reajuste anual de salário mínimo, pois o valor real do salário mínimo caíra desde 1964.

Assim por volta de 1980, apesar da consolidação da política de abertura, as tensões entre o Estado autoritário e a sociedade civil chegavam a um nível crítico, cerca de 130 mil trabalhadores aderiram à greve, apoiados por diversas entidades civis e

religiosas, partidos políticos e movimentos populares em geral. Sobre este fato histórico Napolitano (1998, p. 84) comenta:

[...] a greve dos metalúrgicos, deflagrada no final de 1980, representou um dos momentos de maior conflito entre ambos, uma vez que a sociedade civil apoiava maciçamente as reivindicações dos operários. Durante os 41 dias de greve, o governo usou inúmeros recursos expressivos, jurídicos e policiais: a greve foi declarada ilegal pelo TRT, e o Ministério do Trabalho interveio no sindicato, cuja diretoria – detida e enquadrada na Lei de Segurança Nacional - foi mantida incomunicável por vários dias.

No dia 19 de abril de 1980, vinte dias após o início do movimento, Lula e mais dezenove pessoas (incluindo quinze dirigentes sindicais) foram presos sem mandado judicial, numa atitude que fez lembrar os anos de chumbo do regime. Em muitas cidades brasileiras realizaram-se atos de protesto e repúdio à prisão dos dirigentes sindicais. A Igreja Católica, os partidos de oposição e o movimento sindical organizaram campanhas de solidariedade para com os metalúrgicos, transformando sua luta específica numa luta geral pela redemocratização do Brasil em todos os níveis (político, econômico e social).

Desta forma, a greve trouxe muitas consequências para os trabalhadores, e Skidmore (1988, p. 436) nos aponta que:

A greve saiu muita cara para os trabalhadores, uma vez que trouxe de volta a repressão governamental, apesar das conversas sobre *abertura* e a nova fórmula de reajuste salarial. Os limites da tática estabelecida pelo “novo sindicalismo” estavam claros agora. Como poderiam os trabalhadores jamais conseguir negociações diretas com os empregadores se o governo sempre tomava partido destes? A indexação automática para a inflação constante da lei salarial de 1979 privava os líderes sindicais mais combativos de uma de suas principais bandeiras. Com efeito o número de greves declinara de 429 em 1979, para 42 em 1980, e 34 em 1981.

Convém mencionar que o movimento sindical era ligado ao novo partido político – PT -, que jogava toda a sua força e mobilização contra a estrutura sindical centralizada no Estado, e testava sua organização interna nas fábricas. Além disso, a greve dos metalúrgicos de 1980 significou o ensaio de uma greve geral pelo fim do regime militar e pela redemocratização da sociedade brasileira, alvo estratégico da oposição de esquerda. Por seu lado, o governo sabia que, uma vez atendidas as reivindicações operárias mais específicas, todo o sistema vigente estaria ameaçado. Por isso chegou a proibir os donos das indústrias de abrir negociações diretas com

operários. Tratava-se, assumidamente, de uma luta política entre o regime e seus opositores.

Vale mencionar que desde o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, a peça teatral, o livro, o filme, enfim o produto cultural que os censores julgassem inadequado ao momento político e ofensivo ao Estado seria proibido, e seus autores ficariam sob a estreita vigilância do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). No universo teatral, o mecanismo de censura passou como um rolo compressor sobre grandes talentos do palco brasileiro, deixando um lapso cultural sem precedentes na história da dramaturgia nacional, conforme destaca Faria (1998, p. 165):

No início dos anos setenta, a violenta repressão à produção cultural atingiu em cheio o teatro. Qualquer referência a um ou outro aspecto da realidade brasileira, a mínima alusão ao clima de sufoco e insegurança em que estávamos mergulhados bastava para que uma peça teatral fosse proibida. Dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, Plínio Marcos, José Vicente, Leilah Assunção, Consuelo de Castro, Antonio Bivar, Carlos Queiroz Telles, Chico Buarque, Ruy Guerra, Paulo Pontes, para citar alguns nomes mais conhecidos, não puderam trabalhar em paz. Suas obras ou sofreram cortes drásticos ou foram sumariamente banidas dos palcos, por determinação da censura.

Em relação ao momento ditatorial, as artes eram manifestas metaforicamente, por meio das letras de músicas, havia um tom de denúncia e insatisfação com o momento vigente. No âmbito da dramaturgia, muitas peças não passaram pelo crivo dos censores e vários autores foram acusados de subversão. Muitos foram encaminhados a sessões de tortura para que confessassem envolvimento com a ala comunista. Nesse período, surgiu a chamada dramaturgia política, um trabalho forte e instigador, feito por artistas que tinham como princípio a inquietude da contestação.

De acordo com Décio de Almeida Prado (1988, p. 97):

Os anos imediatamente anteriores e posteriores a 1964 enfatizavam a dramaturgia política, ainda mais que a social. Se não era esse todo, nem talvez o melhor teatro, foi sem dúvida aquele em que a comunidade teatral, representada por suas facções mais combativas, melhor se reconheceu. O país dividia-se e ninguém, autores ou público, críticos ou intérpretes, aceitava ficar à margem dos acontecimentos. A ideia de que a arte é sempre engajada, por ação ou omissão, por dizer sim a todas às vezes em que se esquivava a dizer não ao *status quo*, fornecia o diapasão pelo qual cada um afinava o seu instrumento.

A década de 1980 não foi uma década fácil para o dramaturgo, Plínio Marcos, que começou a ser ainda mais prejudicado pelo jogo do poder. Era o início de uma

pseudodemocratização no país que parecia acanhar muita gente. Durante a ditadura militar, o dramaturgo assumira a linha de frente, mesmo chegando a sentir-se sozinho em sua posição de defesa da plena liberdade artística. Sobretudo quando outros artistas passaram a aceitar e negociar com a censura existia um inimigo em comum.

Segundo Walderez de Barros (*apud* MAIA; CONTRERAS; PINHEIRO, op. cit., p. 24-25):

O Plínio cumpriu o que prometeu. Ele veio pra incomodar e realmente incomodou, mas teve que pagar o preço por isso. Na década de 1980, o Plínio manteve sua coerência enquanto grande parte das pessoas foi procurar sua turma, cuidar da vida achando que tudo já estava melhor e tal. Ninguém se interessava por alguém que continuava denunciando, lutando e falando. A década de 1980 foi a década dos *yuppies* e esse tipo de pessoa não está interessado em Plínio Marcos. Já na década de 1990 começaram a se interessar novamente porque viram que a coisa continuava de mal a pior.

Assim, a partir de sua luta individual, o dramaturgo transformou-se na década de 1980, entregando-se a uma reflexão mais filosófica e religiosa de sua própria vida e do ser humano. Passou a interessar-se pela linha mística, efetivamente por esoterismo, lendo livros sobre magnetismo, cura por meio dos metais, das cores, do-in e tarô (que para o autor era uma arte subversiva).

Segundo Vera Artaxo, jornalista e companheira de Plínio Marcos, durante essa época, o dramaturgo produziu textos como *Jesus homem* e *Madame Blavastsky*, além de escrever, durante alguns meses, crônicas diárias sobre esoterismo no extinto *Diário Popular* (SP) e dedicar parte do seu tempo ao estudo do tarô:

Com a abertura, no teatro, por exemplo, foi cada um por si. Formava-se a lei de mercado. As pessoas começaram a conseguir patrocínios... Mas ele nunca teve essa facilidade. Sempre foi muito difícil montar Plínio Marcos. Foram anos difíceis em que ele viveu exclusivamente da venda de seus livros e mergulhou fundo no esoterismo e no tarô que, ao lado da religiosidade, eram coisas muito presentes nele, mesmo porque seu pai já havia fundado a banca espírita em Santos e suas avós eram benzedadeiras... Isso era algo forte em seu espírito, mas na época da ditadura, ele preferiu não abordar o assunto porque achava que seria puro escapismo e naquela época havia contra quem lutar. Mas mesmo assim, ele não deixava de colocar esses sentimentos nas peças que escrevia. D. Hélder, por exemplo, achou em *Dois perdidos* uma religiosidade muito forte, assim como em *Navalha*. Algumas pessoas conseguiam enxergar isso, mas a maioria não. No entanto, esses aspectos nunca estiveram dissociados na obra do Plínio, só que em alguns momentos ele escrevia de uma maneira mais evidente. (MAIA; CONTRERAS; PINHEIRO, op. cit., p. 25)

Sobre religiosidade, assim se pronunciava Plínio Marcos:

Eu prefiro dizer que todas as minhas peças são repletas de religiosidade, no sentido de reatar o homem com Deus, com as coisas do espírito. Quando eu falo de prostituição, por exemplo, não estou sendo contra somente a exploração do homem pelo homem. Estou sendo contra tudo o que força o homem a se amesquinhar, a se prostituir. E nisso há uma necessidade interior minha, de me aproximar do meu semelhante. Nisso está um ato de religiosidade.²

Em meio a esses aspectos, há um escritor que, além da preocupação social e política, também investe na forma e estilo de suas narrativas, indicando que a forma de escrever pode, também, proporcionar um ideário de superação, tanto no autor, como nas personagens místicas.

Para o pesquisador Triveloni (2007, p. 40):

A questão religiosa aparece como uma das formas de superação das adversidades [...] Nesse momento, o próprio escritor começa a contestar as adversidades que presencia e a propor soluções. Suas personagens são mais esclarecidas e não apresentam mais a agressividade e a revolta das décadas anteriores.

A respeito de seu interesse por temas místicos, em 1985 escreveu no programa da peça *Madame Blavatsky*:

Sou um homem à procura da religiosidade. Dispensa-me dos rótulos, por favor, e eu te explico que a religiosidade nada tem a ver com seitas, igrejas, grupelhos carolas, fanáticos acorrentados a dogmas e superstições. A religiosidade nada tem de alienação, conformismo ou adaptação a um sistema político-social-econômico injusto. Aliás, a religiosidade é altamente subversiva. A religiosidade leva o homem ao autoconhecimento. E o autoconhecimento leva o homem à subversão.³

Dessa forma, com a nova fase da democracia que aos poucos se instalava no Brasil, o governo militar e a censura começavam a inserir-se na democratização do país, contudo, a temática de Plínio começa a diferir de seus textos das décadas 1960 e 1970. Nessa fase, o dramaturgo direciona seus temas ao raciocínio do homem, passando a discutir os problemas da humanidade, valorizando os aspectos espirituais e filosóficos, despertando a religiosidade e o seu autoconhecimento, levando-o a desenvolver-se como pessoa humana, assumindo sua própria posição e não se deixando conduzir como massa.

² “Plínio Marcos”. *Psicologia Atual* n° 20. São Paulo, sem data.

³ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados biográficos. Origens. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/religiosidade.htm>. Acesso em: 17 de outubro de 2009.

Plínio Marcos vai pessoalmente discorrer sobre esses assuntos: “Eu parto do princípio de que a dignidade humana se manifesta em qualquer circunstância”.⁴ “A massa consciente não quer o poder. O poder é a coisa que mais ofende a dignidade humana”.⁵ “Acho que a política não subverte absolutamente nada. É só a repetição da busca pelo poder. O auto-conhecimento é que pode subverter”.⁶

O dramaturgo mantinha com firmeza a sua voz contestadora e, com isso, travava uma dura batalha de resistência cultural com a ditadura da época:

Continuei na luta. Brava. De manhã vendia álbum de figurinha na feira, de tarde trabalhava na técnica da Tupi e à noite fazia uns bicos na administração do teatro. Quando chegava em casa, eu tomava muito café, fumava muito e escrevia muito. Eu estava na batalha com um inimigo mais forte. Não parava pra chorar. Continuava escrevendo. E ia crescendo em mim a certeza de que não dependia da vontade de um bando de censores idiotas eu ser um escritor. Um autor de teatro. Aláás, eu já sentia que era um dramaturgo.⁷

Mesmo com a perseguição da censura, o dramaturgo permaneceu no país para retratar, por meio da sua arte, os injustiçados, os que estão à margem da sociedade, especialmente os subjugados e violentados pelo regime ditatorial que assombrou o Brasil. Assim, ao produzir suas obras, considerou os interlocutores e as imagens pressupostas, bem como os lugares que esses interlocutores ocupavam na sociedade enquanto espaço de representação social, trazendo para a cena as imagens que permeavam a memória discursiva dos intelectuais e do povo sobre o qual escrevia.

Plínio Marcos passou uns bons vinte anos de seus 64 bem vividos: vendendo seus livros diretamente ao público. Com essa atitude, de cunho libertário, ele eliminava as figuras intermediárias, e os custos de distribuidores e livreiros, isto é, evitava tomar parte do esquema comercial que abominava. Em outras palavras, vender as próprias obras era uma opção de vida, uma das formas que Plínio Marcos encontrou de dizer “não” ao sistema. E mais, como dizia o autor:

O teatro foi a forma que encontrei para dar testemunho a respeito do mau tempo em que vivemos. Falo de gente que conheci e que conheço, gente que está amesquinhada por gente. Gente que vai se perdendo. Meu teatro é só isso. Como não tenho preocupação de cuidar de dramaturgia e outros

⁴ Plínio Marcos, entrevista a revista *Isto é*. São Paulo, 7 de dezembro de 1977, p. 38.

⁵ Plínio Marcos, aula proferida no curso *O Espaço do Espetáculo, Uso da Cidade*. São Paulo, 25 de agosto de 1976. Texto datilografado.

⁶ Plínio Marcos, *Uma Luz na Noite Suja*. Revista Artes, São Paulo, janeiro de 1991.

⁷ MARCOS, Plínio. *Figurinha difícil: pornografando e subvertendo*. São Paulo, SENAC, 1996. p. 99.

retoques, não demoro muito a concluir um texto, que não é rebuscado. Faço questão de deixar bem claro o que quero dizer.⁸

Assim, amparando-nos na História para compreender a mensagem de *Jesus homem*, podemos constatar a premissa de que toda obra de arte representa um determinado momento histórico e, pois, as ideologias dessa época e de seu autor. Freitas (1989, p. 112-113) nos afirma que:

Existem duas maneiras fundamentais de promover as relações entre Literatura e História. Num primeiro momento, deve-se enfatizar a possibilidade de enquadrar a obra literária no contexto histórico em que ela foi produzida; num segundo momento, é importante observar de que forma a Literatura se apropria dos temas da História para produzir ficção. Essas duas perspectivas de análise não se excluem, todavia cada uma exige um tipo de abordagem metodológica por meio de instrumentos analíticos específicos: a primeira partirá da análise comparativa, para chegar “a explicações sociológicas”; a segunda exigirá que se busquem os meios e as técnicas de que se utiliza o escritor de ficção para transformar a História em Literatura, bem como os objetivos desse autor.

A obra *Jesus homem* está vinculada com as questões políticas e sociais, que caracterizam o momento da ditadura militar, quando o país estava envolto por um regime autoritário exercido por militares, instituindo decretos de toda ordem para a sociedade brasileira, punindo qualquer manifestação contrária às leis impostas. Constata-se esse endurecimento do regime autoritário nas seguintes falas:

HERODES (LENDO) – Considerando que o crescimento assustador da população é que dá origem à miséria; considerando que a população é de curto entendimento e não sabe ou não quer, por credice ou superstição, controlar a natalidade; considerando que compete ao Estado zelar pelo equilíbrio social, eu, Herodes decreto: que sejam passadas em armas todas as crianças com menos de dois anos de idade. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 17)

SUMO-SACERDOTE – Desta data em diante, fica expressamente proibido criticar as autoridades e também ficam proibidas as associações clandestinas. Quem levantar a voz para criticar, maldizer, profetizar contra as autoridades, quem tentar reunir pessoas para se organizar em sociedades secretas, será crucificado. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 24)

Com efeito, Plínio Marcos, sofreu todo tipo de repressão durante o período de exceção. Todas suas peças eram proibidas, não passavam pelo crivo dos censores, pois

⁸ Entrevista concedida à revista Caros Amigos. *Rebeldes Brasileiros*. São Paulo: Editora Casa Amarela. Vol. 2. p. 713.

seus textos, inscritos em uma vertente política, traziam, na voz de suas personagens, críticas a um país mergulhado em um obscuro regime autoritário, trazendo para o centro das discussões questões múltiplas como gênero, linguagem, etnia, relações de poder e, especialmente, a política, transmitindo ao público uma mensagem de contestação.

Embora Plínio Marcos soubesse que o teatro, isoladamente, é impotente para provocar modificações ou despertar resultados sociopolíticos marcantes – já que é incapaz de agir diretamente sobre os homens, que são os verdadeiros agentes da construção da vida social -, o dramaturgo contestador também estava certo de que, no palco, ou em qualquer outro espaço de representação, “a arte dramática estabelece, no âmbito da razão e da emoção, uma reflexão e um diálogo vivo e revelador com a platéia, ou seja qual for o espaço dos espectadores”. (PEIXOTO, 1986, p. 12-3)

CAPÍTULO II: CRIAÇÃO ARTÍSTICA PLINIANA: UMA FORTUNA CRÍTICA⁹

“Um povo que não ama e não conserva suas formas de expressão mais autênticas jamais será um povo livre”.
(Plínio Marcos)

Nascido aos 29 de setembro de 1935, na cidade de Santos, no estado de São Paulo, o escritor Plínio Marcos de Barros veio de uma família modesta. Viveu até a adolescência em uma pequena vila bancária de casas populares na Ponta da Praia, na Rua das Antigas Laranjeiras, na cidade onde nascera. O bairro de classe média baixa caracterizava-se como um espaço físico e social cercado por cortiços, favelas e pelo cais do porto.

O pai do garoto, sempre preocupado com a formação escolar do filho, tentava fazê-lo estudar, mas o garoto Plínio não era apreciador da vida escolar, pois, durante seu período de alfabetização, era considerado uma criança com muitas dificuldades de aprendizagem, sendo rotulado por diversas vezes pelos professores de “débil mental”, por não possuir nenhum poder de concentração.

Dessa forma, o garoto deparou com inúmeros obstáculos no âmbito da vida escolar. Além de ter dificuldades de aprendizagem, era “canhoto” e o sistema educacional da época não aceitava a ideia de que as crianças pudessem empunhar o lápis com a mão esquerda para o exercício da escrita, pois contrariava as normas do sistema educacional, uma vez que era considerado errado e forçavam-no a usar a mão direita. Esses transtornos dificultaram o aprendizado do artista, e torná-lo um alienado do processo de aprendizagem, acarretando uma gagueira que o acompanhou por muitos anos.

Assim, não suportando a pressão da professora que o obrigava a escrever com a mão direita, e após ser reprovado por diversas vezes na 4ª série do ensino fundamental, abandonou os estudos sem concluir o curso primário, não se importando com o nome que lhe atribuíam: “analfabeto”.

⁹ Os dados bibliográficos aqui apresentados foram coletados em diferentes fontes: bibliografia sobre Plínio Marcos, documentos do Arquivo Multimeios da Prefeitura Municipal de São Paulo, entrevistas com Vera Artaxo em Walderez de Barros, além de pesquisas no site oficial do autor, disponível em www.pliniomarcos.com

Importa mencionar que o desejo de seu pai era, que todos seus filhos tivessem um futuro digno, mas o futuro dramaturgo não se enquadrou na trajetória de vida traçada pela família, pois seus irmãos escolheram meios de vida “normais”, e Plínio Marcos se considerava livre e independente, ficava horas de papo pro ar, na praia, jogando futebol, ou nos cabarés da zona portuária, pois se sentia mais à vontade quando “ganhava o mundo” munido de bermuda e chinelo, sem destino e sem horário para voltar, pois seu verdadeiro caminho só se abriria mais tarde com o exercício da escrita.

Tornou-se o palhaço “Frajola”, aos 19 anos de idade. Era um palhaço gago que narrava histórias das “quebradas do mundaréu”. Foi a partir daí, como palhaço de circo, que o artista passou a encarar as tortuosas estradas nas quebradas da vida. Em Santos, no Pavilhão Teatro da Liberdade, símbolo da força e da resistência da categoria circense e teatral da cidade, iniciou sua trajetória de palhaço.

Plínio Marcos trabalhou em diversos circos, entre os quais o Circo Toledo, o Circo Teatro Tupi, o Circo São Jorge, o Circo dos Ciganos, o Circo do Pingolô e da Ricardina, o Pavilhão Zênite, o Pavilhão Teatro Liberdade e o Pavilhão Teatro Rubi e Sina. Nesse contexto, conviveu com uma variedade de artistas mambembes e saltimbancos, desde ilusionistas, ciganos, cantores, palhaços e malabaristas.

Após todas essas experiências artísticas, Plínio Marcos integrou-se ao clima cultural da cidade de Santos, que era uma espécie de universidade aberta, da qual o autor, com sua inteligência incomum, absorveu enorme conhecimento. Nesse período, participou do Grupo de Arte, atuando em diversos palcos, como os do Centro dos Estudantes de Santos, Clube de Arte, Centro Português e o Clube de Poesia do jornal *O Diário*, de Santos. Além disso, aprendeu, em sua trajetória circense a ler tarô, um ofício que propiciou a faceta mística de algumas de suas produções, tais como: *Balbina de Iansã*, *Jesus homem* e *Madame Blavatsky*.

2.1 Plínio Marcos: estado de arte

Com seus 19 anos, estava com sua primeira peça teatral escrita. Era um texto pesado, em forma de diálogos fortes e contundentes, permeado por uma linguagem inovadora, por não dizer até mesmo revolucionária para a época. O texto intitulava-se *Barrela*, (1958) que narrava a história de um caso real ocorrido em Santos com um jovem vizinho do autor. O garoto tinha sido preso por uma briga de bar e, após ser

encarcerado, foi violentado sexualmente pelos companheiros de cela; tempos depois, o jovem saiu da cadeia e assassinou, um por um, seus algozes que o aterrorizaram.

Em meados do ano de 1963, coordenou, junto com Fauzi Arap, o grupo amador Teatro Universitário do Teatro de Arena, cujo objetivo era agregar ao elenco várias faculdades, ensaiando e montando peças com estudantes. Nesse programa, o dramaturgo agregou duas peças suas: *Os fantoches* e *Enquanto os navios atracam* (1963), que mais tarde mudou para *Quando as máquinas param*. Além de diretor, atuou também como ator.

Ainda havia um longo caminho a percorrer; contudo Plínio Marcos não se assustava; para ele, o caminho era mais importante do que para onde ia. Seguiu seus impulsos, e isso era a suprema liberdade. Apesar de todas as dificuldades, o trabalho do dramaturgo não parou mais. Tampouco o cerco da censura.

As peças *Reportagem de um tempo mau* e *Jornada de um imbecil até o entendimento* também foram proibidas e não tiveram chance, porém o dramaturgo mantinha com firmeza a sua voz contestadora e, com isso, travava uma dura batalha de resistência cultural com a ditadura da época.

Em 1966, quase dez após o veto de *Barrela*, surge a segunda peça, inspirada em um conto do escritor italiano Alberto Moravia, *O terror em Roma*, do livro *Contos romanos* (1954). O dramaturgo escreve *Dois perdidos numa noite suja*. O autor teve dificuldades para encontrar atores para encenar a peça: por se tratar de um texto ousado, e por sua relação com a censura.

Ao descrever um submundo brasileiro que poucos queriam conhecer, o texto do dramaturgo explora a linguagem violenta, que marcaria a sua literatura. A ação dramática de *Dois perdidos numa noite suja* apresenta como pano de fundo um universo de exploração, mentiras, homicídios e insanidade. A peça foi o grande sucesso na cronologia do autor e o primeiro sucesso como escritor profissional, quase dez anos após a sua estreia nos palcos. Importa acrescentar que se trata do texto dramático mais traduzido de Plínio Marcos, com edições em inglês, francês, alemão e espanhol. Ficou durante muito tempo censurado, porém se manteve clandestinamente nos palcos graças aos adeptos da dramaturgia pliniana. Merece menção o comentário de Magaldi (1998, p. 216) sobre as personagens:

Tonho e Paco têm, respectivamente, os rudimentos da erudita e da popular. Como as palavras deixaram de ser veículo de emoção para ser um código de comunicação, só funcionam se os interlocutores estiverem no mesmo nível cultural. Para Plínio, a tentativa no sistema capitalista, baseado na propriedade privada dos bens sociais, é sempre no sentido de massificar e não de respeitar as individualidades, tornando-se cada vez mais difícil a comunicação com o próximo.

Escrita em 1967, *Navalha na carne*, foi adaptada para o cinema e transformou-se num enorme sucesso de público e crítica, acabou por se tornar um marco na carreira do dramaturgo, e um marco na luta da classe teatral contra a censura dos militares. Segundo a crítica especializada, foi o texto mais poderoso que o dramaturgo havia produzido, uma vez que:

Com a autenticidade do levantamento que Plínio Marcos faz das situações sociais e dos caracteres em jogo, as figuras do submundo pintadas pela nossa ficção se tornam de repente românticas, líricas, próximas do róseo. Nunca um escritor nacional se preocupou tanto em investigar sem lentes embelezadoras a realidade, mostrando ao público a crueza da matéria bruta. A primeira impressão que se tem é a do documento – a fatia cortada ainda quente do cenário original, o flagrante íntimo surpreendido de um buraco de fechadura. (MAGALDI, 1998, p. 207)

O ator de *Navalha na carne*, Sérgio Mamberti comenta sobre a nova estética teatral iniciada por Plínio no Brasil:

Na época da estréia da *Navalha*, Plínio inaugurou a modernidade do teatro brasileiro já pelo formato da peça. O *timing* dele era outro. As peças que eram encenadas naquela época duravam 2h30, em média, extremamente prolixas por todo um detalhamento. E o Plínio, em três ou quatro palavras, já dava seu recado, desenhava um personagem, um ambiente e fazia uma denúncia social. Ele tinha um poder de síntese muito forte e mostrava logo de cara o que tinha pra mostrar.¹⁰

No auge de seu sucesso, vieram ainda duas peças: *Homens de papel* (1967), que, sob uma visão crítica, em tom de denúncia, coloca em cena um grupo de catadores de papel que tentam sobreviver numa grande cidade, porém são vítimas da exploração entre indivíduos que ocupam a mesma posição inferior na sociedade:

Com características de uma (nova) arte política, em que as fronteiras entre arte e 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

¹⁰ Entrevista concedida a Javier Contreras, 21/10/2000, que se encontra no livro: *A crônica dos que não tem voz*. p. 60, 2002.

coletivos e para a recuperação de sua capacidade de agir e lutar (no espaço e na escala social). (ENEDINO, 2009, p. 55)

Já em *Quando as máquinas param* (1967), as personagens dialogam acerca dos problemas familiares oriundos da falta de dinheiro. A temática explorada é, basicamente, a falta de emprego e a falta de perspectiva de um chefe de família que depara com a sua mulher grávida. Dessa forma,

Quando as máquinas param (1967) coloca o leitor/espectador diante de fatores econômicos que implicam a formação das diferenças entre classes; compõem o fio condutor da construção de sentido. O desemprego faz implodir um a um esses fatores, para desnudar a camada estrutural que realmente importa: a questão da marginalidade e subalternidade. As diferenças entre os gêneros permanecem, na peça, como a única relação de poder que se perpetua em um universo tão cáustico. (ENEDINO; CASTRO, 2009, p. 107)

O ano de 1968 trouxe a público *Verde que te quero verde*, peça curta que trata da censura imposta aos meios de comunicação, especialmente aos jornais impressos.

No ano de 1969, três outras peças vieram a público: *Jornada de um imbecil até o entendimento*, *Oração para um pé-de-chinelo* e *Abajur lilás*. A primeira obra contou, inicialmente, com o título de *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar e*, posteriormente, *Os Fantoches*. O texto se constitui de fábulas das relações humanas em um mundo moderno repleto de excluídos. Segundo Rosenfeld (1996, p. 150), uma “[...] obra inteligente, de vivo jogo cênico [...]”, que focaliza problemas atuais, afastando-se totalmente do estilo naturalista.

A peça *Oração para um pé-de-chinelo* apresenta como tema central a violência policial, relacionando-se metafóricamente, aos grupos chamados “esquadrões da morte”. Tal obra já propõe o lado místico e religioso do autor, que seria evidenciado mais tarde, pois, ao pedir oração para um possível anjo caído, também propõe a piedade e o medo da morte por parte dos excluídos.

Em *Abajur lilás*, novamente a exploração e a prostituição são temas abordados. A peça traz para a cena dramática instrumentos de tortura usados naquele momento da história do Brasil, inscrevendo-se, pois, num espaço dotado de concreta historicidade. Tendo a sociedade como pano de fundo, a obra é constituída por conflitos interindividuais, com contornos altamente psicológicos. Acerca da obra, assevera o pesquisador Wagner Corsino Enedino (2009, p. 87-88) que:

As figuras femininas que circulam pelo cenário da peça constituem-se como representantes de uma população duplamente marginalizada pela sociedade: pela profissão e pela condição socioeconômica. São humanas, mas, ao mesmo tempo, apresentam uma singular pobreza de humanidade, que as despersonaliza, conduzindo-as para o *status* de coisa. As prostitutas representam, de forma quase documental, a realidade de um povo que muitas vezes não faz parte nem dos últimos degraus da hierarquia capitalista. São personagens – talvez instigadas pelo fator econômico – cercadas de rancor e ressentimento, que, de forma ou de outra, direcionam todo amargor umas contras as outras. A agressão física e verbal faz parte de sua rotina.

Assim, o texto pressupõe uma imagem feminina que visa à libertação da exploração rotineira sexual e financeira, todavia um assassinato e a obrigação de pensar no futuro de um filho pequeno fazem que uma das protagonistas ainda se mantenha submissa ao seu cafetão. O texto traz também reflexões filosóficas acerca das personagens subalternas, pois os questionamentos sobre a situação de exploração fazem parte direta da ação da peça. Segundo Sábato Magaldi (1997, p. 308):

Abajur lilás é o texto mais politicamente engajado de Plínio Marcos, sem ferir sua dura autenticidade. Escrito nos anos do obscurantismo ferrenho em que mergulhou o país, ele só poderia apelar para a metáfora, com o objetivo de dar seu recado. Ainda assim, a Censura o interditou, durante vários anos.

Durante a década de 1970, Plínio Marcos só conseguiu encenar os musicais que tinha passado a escrever como forma de sobrevivência, mas também como expressão cultural, à qual ele se jogou por inteiro. Assim nasceu *Balbina de Iansã*, de 1970, um “Romeu e Julieta” que se passa num terreiro de umbanda, focalizando a força da religião afro-brasileira, marca significativa na vida do dramaturgo.

Histórias das quebradas do mundaréu, de 1973, configura-se como uma reunião de crônicas e contos publicados em jornais. A maioria relata casos marginais e o cotidiano da malandragem nos subúrbios. *Quebradas do mundaréu*, de 1975, é um espetáculo de dança, baseado na obra *Navalha na carne*.

O livro *Querô: uma reportagem maldita*, um dos romances mais premiados do escritor, recebeu o prêmio de melhor romance de 1976, pela Associação dos Críticos de Arte de São Paulo. Virou argumento de narrativa cinematográfica no início da década de 1980, peça teatral em 1979 e 1992, e filme em 2006. Tendo características de crônica jornalística policial e a marginalidade dos romances-reportagem como tema central. Importa destacar que:

A progressão temática do texto vai garantir-se, na obra, pela recorrência do personagem, de seu discurso, de seu tempo-espaço. Fio que liga os diferentes episódios, Querô é um elemento permanente que sustenta o desenrolar da história. A coerência textual reforça-se na compatibilidade entre os atributos da personagem central, as ações por ela desenvolvidas, o fluxo-refluxo de sua memória, o seu discurso enquanto narrador e personagem e o espaço físico-social em que se movimenta, elementos tão ligados entre si que falar em um implica, necessariamente, remeter aos outros. (ENEDINO; IGNÁCIO, 2008, p. 6)

A obra *Vinte e cinco homens*, de 1977, é um monólogo, que foi extraído do texto poético, *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*, o qual foi inspirado em uma rebelião ocorrida no presídio de segurança máxima de Osasco, no final dos anos de 1970. *O poeta da vila e seus amores*, de 1977, é um musical curto sobre a vida e a obra do compositor Noel Rosa. Já *Feira livre*, de 1978, é uma pequena opereta que tenta retratar a vida dos feirantes na cidade de São Paulo. *Na barra do Catimbó*, trata-se de um romance de 1978, com características deterministas, de um grupo de pessoas desfavorecidas financeiramente.

No final da década de 1970, o dramaturgo escreve a peça *Sob o signo da discoteca*, de 1979, adaptada de um conto intitulado *Por falta de cama*, publicado no jornal *Última Hora*. O título, que, aparentemente, nada tem a ver com o texto, representa, segundo a fortuna crítica, o fato de o autor ser contra a importação de cultura de consumo, pois, segundo Plínio Marcos, ela influencia diretamente no destino dos jovens, que seguem os modismos e as atitudes que ultrapassam os limites da liberdade.

Em 1981, surgem as obras: *Todo mundo nu e Dia Virá*, texto polêmico que se transformou em *Jesus homem*, provocando reações da Igreja, e que, paradoxalmente, foi encenado na Semana Santa, em 1989. Segundo Anatol Rosenfeld (1996, p. 150), “[...] é uma peça de teor épico, em que Plínio aborda, de uma forma ousada e completamente fora dos padrões tradicionais”, a relação entre Jesus e Judas (Judas seria o herói) – *Jesus homem* é um trabalho que põe em evidência questões como a política, o poder e a religiosidade.

Prisioneiro de uma canção (1982), romance mais emotivo do autor, tendo como enredo, as memórias reais do próprio Plínio Marcos. *As aventuras do coelho Gabriel* (1985), trata-se de uma peça infantil, onde as fábulas pressupunham não só questionamentos acerca da moral, como também se relacionavam com a situação política do país; *Madame Blavatsky* (1985), aborda a religiosidade e o ocultismo,

apresentando a negação da sociedade diante do desconhecido; *Balada de um palhaço* (1986), texto que retoma as origens circenses de Plínio Marcos e, liricamente, apresenta diálogos profundos e emotivos; *A mancha roxa* (1988), o texto funde duas feridas da sociedade moderna: o cárcere e a disseminação do vírus da AIDS, apresentando, na peça, a situação exploratória da carceragem feminina e o uso do vírus, tanto das internas como das carcereiras; *O coelho e a onça - história dos bichos brasileiros* (1988), peça infantil composta de apenas um ato, em que seis personagens (metaforizados por meio de animais) contam a história de quando não havia discórdia no planeta Terra e todos os seres eram vegetarianos e, por isso, não precisavam saciar a fome com a morte do outro; *Assembléia dos ratos* (1989), peça infantil, que aborda de forma simbólica, animais presentes no folclore nacional para criticar o poder da censura, a política e o capitalismo selvagem.

Já na década de 1990, o dramaturgo escreveu *A dança final* (1993), peça que, virou comédia no final da década de 90, o texto trata do relacionamento cotidiano de um casal de meia-idade de classe média, em que o marido torna-se impotente no 25º aniversário de casamento; *O assassinato do anão de caralho grande* (1996), escrito em duas versões, romance e peça teatral, o texto explora a situação dos artistas de um pequeno circo diante da censura e do preconceito de uma pequena cidade; e o *bote da loba* (1998), sendo essa a última peça teatral de Plínio Marcos, que trata da liberdade sexual e financeira das mulheres modernas.

Assim, em Plínio Marcos, por trás da ira do homem e da sua obra, também está escondido um profundo humanista. Suas peças são de uma forma geral, o retrato da mais miserável das condições humanas. Importa mencionar que as personagens plinianas são muito mais do que pobres, são a própria miséria, a encarnação dela, irremediavelmente contidas em sua condição de excluídas. O seu diálogo é a fala da rua, e mais do que isso é a fala dos guetos, das suas gírias construindo uma língua à parte, um código de comunicação diferenciado para um grupo socialmente diferenciado.

Vale mencionar, que a despeito de sua incipiente formação escolar de ensino fundamental (4ª série “primária”), o dramaturgo foi leitor de autores renomados, como Jorge Amado, Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieri, Dostoiévski, Castañeda, Moravia, Ibsen, Camus, Graciliano Ramos, Zola e Freud, entre outros, cujas influências, aliadas ao seu talento, se fazem sentir nos textos que escreveu.

Plínio Marcos passou uns bons vinte anos de seus 64 bem vividos: vendendo seus livros diretamente ao público. Ao vender seus livros nas ruas, ele utilizava o seguinte *slogan*: “Olha o livro ruim e barato. Quem quiser pode chegar. Olha o livro. Pode olhar sem medo. Ele não morde, só xinga. E como xinga! Olha o livro ruim e barato. Dou autógrafo e prometo morrer logo para valorizar o livro”.

Plínio Marcos foi longe na vida, mais do que ele mesmo, um exímio “contador de histórias”, conseguiria imaginar. Raros são os exemplos biográficos que correspondem à sua trajetória atribulada e, inegavelmente, vitoriosa. Em diversas oportunidades afirmou não fazer pesquisa de linguagem para escrever suas peças. Dizia, simplesmente, que escrevia como se falava, que não tinha técnica especial. Seu objetivo era simplesmente ser o mais claro possível e atingir a plena comunicação com o público, por meio de uma radical relação de verossimilhança com o universo retratado. Ou seja, a questão não era somente o que escrevia, mas também como escrevia.

De acordo com essa linha de raciocínio, acrescenta-se que:

[...] o teatro de Plínio Marcos é desenvolvido, especialmente, por meio da linguagem. No espaço cênico, o verbal garante ao leitor/espectador a certeza de um teatro que causa impacto negativo ou positivo, porém nunca subserviente e passivo, mesmo que as ações não sejam muitas. Nas suas linhas, a subjetividade é ingrediente imprescindível na construção do sentido, pois foi justamente no contato que teve com os mais variados tipos humanos que conseguiu se sobressair como um verdadeiro dramaturgo. (ENEDINO, 2009, p. 158)

Dessa forma, o conhecimento pessoal do submundo sórdido, a convivência com vidas carregadas pelo peso da exclusão, a intimidade com as prostitutas, os pequenos bandidos, os cafetões, enfim, as pessoas confinadas em guetos à margem da sociedade, são ingredientes que atestam o grau de rara autenticidade aos textos de Plínio Marcos.

Atualmente Plínio Marcos dá seu nome a vários teatros, centros culturais, bibliotecas e prêmios pelo Brasil, e suas peças continuam sendo montadas em todo o país.

2.2 Da cena à academia: produções plinianas¹¹

No que concerne a análises das obras de Plínio Marcos, ainda são raros os trabalhos desenvolvidos no âmbito acadêmico acerca da poética do autor “maldito”, (denominado pela crítica). Nesse capítulo busca trazer ao conhecimento do leitor alguns trabalhos científicos, pesquisados em torno das obras de Plínio, ou seja, o que já se tem escrito sobre o autor e suas obras.

O pesquisador Wagner Corsino Enedino, professor adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, desde o ano de 2000, vem realizando pesquisas acadêmicas em torno da poética de Plínio Marcos. Além de sua dissertação de mestrado e tese de doutorado, que resultou na publicação de um livro, conta com a produção de artigos, apresentações de trabalhos em eventos científicos nacionais e internacionais, resumos e orientações de dissertações de mestrado, pelo programa de pós-graduação em Letras da UFMS, sobre obras plinianas.

Assim, mencionam-se aqui, alguns trabalhos sobre Plínio Marcos de Barros, realizado e orientado pelo pesquisador: O discurso da exclusão em Plínio Marcos: uma leitura de *A mancha roxa*, tese de pós-graduação em Letras, nível de mestrado, orientada pela Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Consolin Dezotti, pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara - UNESP, SP, Wagner Corsino Enedino, 2002, contempla a sua pesquisa analisando as marcas do discurso da exclusão na peça *A mancha roxa*, de Plínio Marcos, que aborda o drama da disseminação da Aids num presídio feminino, estabelecendo associações entre os artifícios artístico-discursivos e a ideologia dos grupos sociais ali representados.

Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos, 2009, livro, publicado pela editora UFMS de Campo Grande. Concebido inicialmente como tese de doutorado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do IBILCE/UNESP (São José do Rio Preto), de Wagner Corsino Enedino, sob orientação do Prof. Dr. Gentil Luíz de Faria, procura discutir, por meio da análise e interpretação

¹¹ Os dados bibliográficos sobre as dissertações, teses e livros, aqui apresentados, foram coletados em diferentes fontes: coleta de dados na biblioteca da UFMS/CPTL, bibliografias sobre Plínio Marcos, pesquisas no sitio oficial do autor, disponível em www.pliniomarcos.com e algumas informações e dados relevantes sobre as dissertações de mestrado orientadas pelo Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino, foram coletadas em entrevista com o pesquisador.

de contornos identitários, sociais, ideológicos e histórico-culturais delineados nas peças *Homens de papel* (1967), *O abajur lilás* (1969) e *A mancha roxa* (1988), de Plínio Marcos, a existência de invariantes que estruturam o projeto estético-político do autor. As análises na obra inscrevem-se no quadro da Literatura Comparada e buscam, nos quatro capítulos em que se estrutura o texto, as inter-relações entre a literatura e a História, entre a literatura e outras disciplinas, abordando questões de gênero, identidade, poder e representação social, polifonia e carnavalização, acrescidas de discussões sobre cânone.

Entre o desejo e a realidade: o percurso estético de *A dança final*. 2008. Dissertação de Mestrado em Estudos de Linguagem (concluída) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Évellin Michele Rozon destaca nessa peça teatral, o confronto ideológico entre o gênero masculino e feminino nas vozes ideológicas contidas na obra. De um lado, a força do poder opressor; e de outro, o discurso da contestação, projetando, na cena, o confronto discursivo entre os gêneros.

A subalternidade em Plínio Marcos: uma leitura de *Quando as máquinas param*. 2009. Dissertação de Mestrado em Estudos de Linguagens (concluída) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Gizylene Clímaco de Castro, traz para seu trabalho, o jogo estratégico de ação e reação, de pergunta e resposta, de dominação e de esquiva entre as personagens, focalizando o momento histórico brasileiro em que a peça foi concebida, especialmente no que se refere ao período de exceção.

No descompasso da cena de *Homens de papel*. 2010. Dissertação de Mestrado em Estudos de Linguagem (em andamento) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Aline Calixto de Oliveira, aborda o papel do intelectual Plínio Marcos no que tange ao processo de representação de catadores de lixo em uma metrópole.

Teatro e Representação Social: uma leitura de *O coelho e a onça*, de Plínio Marcos. 2010. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários (em andamento) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *campus* de Três Lagoas – Ana Paula Menotti Dyonísio, levar-se-á em consideração para sua pesquisa a análise dos discursos e das ações das personagens, em caráter quantitativo e qualitativo. Pretende-se mostrar o jogo estratégico de ação e reação, de pergunta e de resposta, de dominação e de esquiva entre os animais presentes no âmbito diegético.

Do proscênio à cena: uma análise de *Assembléia dos ratos*. 2010. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários (em andamento) – sendo desenvolvida pela pesquisadora Leidi Laura Breguedo na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *campus* de Três Lagoas. O trabalho constitui-se numa análise reflexiva da literatura infantil do dramaturgo Plínio Marcos focalizando o *locus* em que se constituem as personagens e as vozes que se manifestam ou se silenciam, aborda questões acerca da teatralidade e o momento histórico em que a obra foi concebida.

Carin Cássia de Louro de Freitas, por sua vez, desenvolve a pesquisa intitulada Do palco ao picadeiro: travessias culturais em *Balada de um Palhaço* (1986). O intento de seu trabalho é traçar um perfil sociológico das personagens, do dramaturgo brasileiro Plínio Marcos. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários (em andamento - 2011) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *campus* de Três Lagoas.

Ainda no âmbito da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *campus* de Três Lagoas, encontra-se uma Dissertação de Mestrado, concluída no ano de 2003, sobre a poética de Plínio Marcos, cujo título *Sexo e Poder em navalha na carne*, da pesquisadora, Raquel de Oliveira Fonseca, sob orientação da Prof^ª. Dr^ª. Rosana Cristina Zanelatto Santos. O objetivo da pesquisa foi investigar pela análise estilística e pela análise dos diálogos, de que maneira o dramaturgo construiu personagens vivazes, marcantes e intrigantes, ferindo, os (pré) conceitos de uma sociedade que se auto proclama liberal e destituída de preconceitos sociais.

Convém ressaltar, alguns trabalhos acadêmicos sobre o dramaturgo em outras instituições. Em 1994, Paulo Roberto Vieira de Melo lança o livro *Plínio Marcos: a flor e o mal*, resultado de seu trabalho de doutorado, de 1993, sob orientação do crítico Sábado Magaldi, apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em que focaliza a dramaturgia do artista. Melo (1993) analisa vinte obras do artista “na relação interna no conjunto de sua obra, buscando em cada texto sua particularidade específica no que concerne às personagens, à ação, à situação dramática e aos conflitos”. Ressalta-se ainda a trajetória do dramaturgo, que parte dos bandidos e desvalidos de sua primeira criação, aos místicos da última, sem esquecer dos musicais.

Tensão e Imagem: um olhar decadentista em *A Navalha na carne*. 2001. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura (concluída) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – Kátia Carvalho da Silva, empreende uma análise semiológica do

filme *A Navalha na carne*, de Braz Chediak, baseado na obra teatral de Plínio Marcos, com o objetivo de confrontar elementos dessa obra fílmica com a estética decadentista, tendo em vista propiciar uma outra leitura e revisitar as estratégias, códigos e cultos do Decadentismo.

Pela Universidade Estadual Paulista, *campus* de Assis, SP, o pesquisador Marcus Vinícius Garcia Triveloni e seu orientador, Benedito Antunes, contemplaram o acervo pliniano, com mais uma Dissertação de Mestrado, cujo título *Plínio Marcos e a perspectiva utópica de superação*, no ano de 2007. O estudo permitiu demonstrar que a obra pliniana se apresenta sob duas linhas narrativas: uma literatura marginal, que evidencia a violência suburbana e pressupõe reflexões sobre as adversidades socioeconômicas, presente na superfície dos textos, e uma outra que, nas entrelinhas do discurso e nas construções das personagens e ambientes, evidencia um sensível otimismo que faz seus párias ficcionais crerem em uma constante perspectiva de superação.

Destacam-se também três livros de fundamental importância para o âmbito acadêmico, que suscita questionamentos em torno da poética pliniana. *Bendito Maldito* - uma biografia de Plínio Marcos, publicada em 2009, pela editora Leya, SP, obra produzida por Oswaldo Mendes denominado homem de teatro completo. A obra ciclópica de Oswaldo Mendes é dividida em atos e cenas como se espetáculo teatral fosse, eivada de *flashbacks* e zooms próprios do cinema, esclarecidos nos seus vaivens pela rigorosa linha do tempo que situa historicamente fatos e datas de mais de meio século. Oswaldo mergulha no cipóal de relatos, memórias e emoções à flor da pele, esmiúça detalhes de uma vida vivida sofregamente, com o ímpeto de um trem em movimento.

Plínio Marcos a crônica dos que não tem voz é um livro que traz uma reunião de crônicas produzidas por Plínio Marcos, na época em que escrevia crônicas para diversos veículos de comunicação. O livro traz também uma série de crônicas coligidas que situam o leitor no tempo em que foram escritas, e conta com um caderno de fotos do dramaturgo em diversas ocasiões. Esta obra foi publicada em 2002, pela editora Boitempo, SP, e sua produção contou com a organização dos pesquisadores: Javier Arancibia Contreras, Fred Maia e Vinícius Pinheiro. Esse ensaio resgatou do limbo muitos textos dispersos ao longo da vida literária de Plínio Marcos, além de ter

efetivado uma classificação e seleção que, de outro modo, provavelmente daria como perdidos alguns escritos, reunidos pelo viés temático. Nesse livro o leitor encontrará a singularidade de uma escrita nascida nas esquinas e nos botecos da vida, a vibração ética de uma pena que não se dobrou as contínuas ameaças do poder.

Wagner Coriolano de Abreu, por sua vez, publicou o livro *Quando o teatro encena a cadeia* - atualidade e recepção da dramaturgia de Plínio Marcos, 2001, pela editora Unisinos, sendo esse livro resultado de sua dissertação de mestrado em Teoria da Literatura, pela PUC/RS. O objeto central desse ensaio são as peças, *Barrela* e *A mancha roxa*, com uma leitura detalhada da fortuna crítica referente às peças, procurando verificar de que modo as obras do dramaturgo foi lida em diferentes momentos de sua circulação, levando em conta os juízos de valor que a crítica lançou acerca das peças.

Plínio Marcos, a navalha do teatro, trabalho de conclusão de curso apresentado para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social; Universidade Bandeirante de São Paulo; autores: Alexandre Santos, Daliléia Silva, Arlindo de Araújo Ferro Jr., Alberto Moraes Barros, Sara Reis Barros; em novembro de 2001.

Algumas produções científicas sobre o dramaturgo também merecem ressalva, como é o caso da *Revista Psicologia Moderna*, Ano I, nº 6, depoimento do Padre Ednio Vale, professor de Psicologia da Religião da PUC de São Paulo, a respeito da religiosidade em *Dois Perdidos Numa Noite Suja*;

Debates do Teatro Casa Grande, Ciclo de Debates da Cultura Contemporânea, publicado pela Editora Inúbia, Coleção Opinião, 1976, Plínio Marcos participou como debatedor na área de Teatro;

Plínio Marcos: o discurso da violência, artigo de Izidoro Blikstein, do Departamento de Lingüística da FFLCH/USP, publicado na Revista Contexto, nº 5, março de 1978, ensaio de semiologia do romance *Querô*; Antônio Mercado, tese de doutorado sobre obra teatral de Plínio Marcos, Universidade de Yale, Estados Unidos, 1980;

Balada de um palhaço: anotações à margem, artigo de Antônio Cadengue, publicado em Arte e Comunicação, Revista do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1994;

A desova da serpente livro de Mário Guidarini, doutor em Filosofia da Arte e Estética, USP; estudo do bem e do mal na obra de Plínio Marcos e Néelson Rodrigues; Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1997;

Os marginais do palco, [artigo de Sábado Magaldi](#), Revista D.O. Cultura, publicação mensal da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, novembro/2000; inserido em seu livro “Depois do Espetáculo”, Editora Perspectiva, 2003, p.95; além de um número considerável de artigos publicados em jornais diários: Folha de S. Paulo, Jornal da Tarde e O Estado de S. Paulo, sempre que peças de Plínio Marcos eram encenadas.

Plínio Marcos, um homem ungido pela divina ira, artigo de Paulo Vieira, publicado na Revista Folhetim, nº 8, 2000. O artigo intitulado *Depoimento*, lançado pela Editora Nankin. Esse artigo traz algumas reflexões sobre a estética pliniana.

Produções internacionais e traduções sobre a poética de Plínio Marcos, também se encontram no âmbito acadêmico *Semiotic study of three plays by Plinio Marcos* (Balbina de Iansã, Barrela e Balada de um Palhaço), tese de doutorado de Elzbieta Szoka, 1991, University of Austin, Texas, publicada por Peter Lang Publishing, Inc., 1995.

Plínio Marcos: Reporter of bad time, artigo de Peter Schoenbach's, publicado em “*Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater*”, Austin, University of Texas Press, 1976; *Acting with violence: the role of violence in two latin american plays* – análise de Soraya Freed para *Dois perdidos numa noite suja* e *Decir sí* (texto argentino de Griselda Gambaro), curso de Drama of Brazil and Argentina, professora Elzbieta Szoka, Columbia University, 2000.

Victim versus victimizer: the struggle for power – análise de Joya Powell para *Dois perdidos numa noite suja* e *Decir Sí* (texto argentino de Griselda Gambaro), curso de Drama of Brazil and Argentina, professora Elzbieta Szoka, Columbia University, 2000; *Deux Pumés Dans Une Nuit Pourrie* (*Dois perdidos numa noite suja*) – tradução e adaptação de Jacques Thieriot, 1974; *Le rasoir sur la gorge* (navalha na carne) – tradução e adaptação de Jacques Thieriot, 1974.

Zwei verlorene in einer schmutzigen nacht (*dois perdidos numa noite suja*) tradução de Henry Thorau, publicada por Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlim, DDR, 1985; *Two lost in the filthy night* – tradução de Elzbieta Szoka, 1988,

parte do livro *Three Contemporary Brazilian Plays*, Host Publications (Austin, Texas), edição bilíngue.

Dos perdidos en una noche sucia – tradução de Ileana Diéguez Caballero, incluída no livro *Teatro Brasileiro Contemporâneo*, publicado por Editorial Arte y Literatura, Ciudad de la Habana, Cuba, 1990; *Deux perdus dans une nuit sale* – tradução de Ângela Leite-Lopes, 1998, edição do Ministério da Cultura, Funarte; *Two lost souls on a dirty night* – tradução de Henrik Carbonnier para a montagem dirigida por André Pink, Londres, 2000.

A poética de Plínio Marcos também conta com a imensurável colaboração de grandes críticos do teatro brasileiro, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, reservaram a Plínio Marcos algumas abordagens críticas.

Em 1993, Anatol Rosenfeld, crítico e ensaísta, publica a obra *Prismas do teatro*, abordando algumas considerações no que se refere à estética pliniana, especialmente à peça *Navalha na carne*. Segundo o crítico “Quem consegue sugerir com precisão extraordinária e com todo o impacto da expressão teatral, através da simples pergunta de uma prostituta, sem nunca ultrapassar o linguajar dela, as mais graves questões da moral, é um escritor que deve ser estimulado”. (ROSENFELD, 1993, p. 146)

No ano de 1988, Décio de Almeida Prado publica *O teatro brasileiro moderno*, em que enfoca a poética pliniana, priorizando as peças *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Barrela*. Para o crítico, as personagens que se manifestam nos dramas de Plínio Marcos “Seriam antes o subpovo, o subproletariado, uma escória que não alcançaria sequer os degraus mais ínfimos da hierarquia capitalista”. (PRADO, 1988, p. 193)

O crítico teatral, Sábato Magaldi em 1998 publica o livro *Moderna Dramaturgia Brasileira*, em que discute a poética de Plínio Marcos, bem como seus desafios para encenar as peças em um período de exceção. A obra reúne vários artigos do crítico, especialmente sobre as obras: *Navalha na carne*, *O abajur lilás*, *Dois perdidos numa noite suja* e *A mancha roxa*. Magaldi publicou também, diversos artigos sobre o teatro brasileiro, dentre os quais um panorama de várias peças de Plínio Marcos, que pode ser encontrado no ensaio *Os marginais do palco*, publicado em 2000, pela revista *D.O. Cultura* (publicação mensal da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo). Três

anos depois, esse trabalho seria inserido em seu livro *Depois do espetáculo*. Sábato Magaldi também escreveu sobre o dramaturgo nas páginas oficiais das embaixadas do Brasil na Inglaterra e França.

Considerando-se a vasta produção do autor, sua atualidade, sua identificação com o universo marginal, bem como seu estilo provocador, desafiando os padrões político-ideológicos estabelecidos durante o período de exceção. Pode-se afirmar que o número de trabalhos sobre a obra de Plínio Marcos é ainda pequeno.

Plínio Marcos contribuiu com seus escritos de forma significativa ao patrimônio textual do teatro brasileiro, inovando pela sua particularidade da matéria e pela linguagem, enriquecendo assim, a dramaturgia brasileira, “na medida em que fixou os marginalizados, os párias da sociedade, expulsos do convívio dos grupos estáveis pela ordem injusta”. (MAGALDI, 1997, p. 307)

Com efeito, as peças de Plínio Marcos apresentam conflitos, referentes às relações humanas e às misérias de uma sociedade marginalizada. Assim, o crítico, Sábato Magaldi (1997, p. 308), caracteriza a poética pliniana com o seguinte depoimento:

A contundência vocabular dos seus inícios, a cena transferida da classe média para o reduto do lumpesinato restituíram ao público habitual a imagem feroz do homem que, por ação ou omissão, Plínio ajudou a criar. Não havia mais assuntos privilegiados, cerimônias cortesias, bom gosto convencional a serem obedecidos no palco. Ele levou às últimas consequências a trilha aberta por Néelson Rodrigues, segundo a qual tudo é permitido, ou, nas palavras de Antonin Artaud, “o teatro foi feito para abrir coletivamente os abscessos”.

Como se depreende, o dramaturgo Plínio Marcos nos é apresentado por Sábato Magaldi, como ponto de convergência e ruptura à obra de Nelson Rodrigues, dando continuidade e aprofundando certos aspectos de sua dramaturgia. Plínio inova sua dramaturgia ao ceder a palavra aos ditos párias da sociedade brasileira.

CAPÍTULO III: O POLÍTICO E O SOCIAL NO PALCO BRASILEIRO: EM CENA *JESUS HOMEM*

“O ator é um Cristo da humanidade.”
(Plínio Marcos)

Torna-se necessário elucidar que há mais de dois mil anos atrás, a teoria da catarse de Aristóteles, que afirmava que assistir a uma tragédia poderia expurgar-nos das nossas emoções malsãs, atribuía um benefício social direto ao drama. A Igreja Católica, se bem que tivesse profundas desconfianças em relação ao teatro, esteve disposta a utilizá-lo como forma de propagar a fé, legando-nos o termo “propaganda”. O utilitarismo do séc. XVIII justificou frequentemente o drama em função da sua utilidade social e o dramaturgo alemão Friedrich Schiller deu ao seu ensaio seminal o elucidativo título “O Teatro considerado como instituição moral”.

No século XX, o teatro, com a intenção de se virar para uma nova forma de pensar, ou, pelo menos, desafiar as velhas formas de pensamento, tornou-se mais abertamente político, questionando não tanto a moralidade social enquanto organização fundamental da sociedade, mas colocando a ênfase na economia em vez de na ética. Por regra, moldada pela análise do capitalismo de Marx, uma série de dramaturgos e encenadores, com relevo para Edwin Piscator e Bertolt Brecht, tentou usar o palco para propor alternativas socialistas às injustiças do mundo que os rodeava. Ao fazê-lo ajudaram a definir o que agora designamos por “teatro político”.

Todo o teatro é político. Na realidade é a mais política de todas as formas de arte. Obviamente, é apresentado num fórum muito mais público do que qualquer outra arte. Um romance pode ser lido por muito mais pessoas do que as que assistem a uma determinada peça; os edifícios e as estátuas no espaço público podem ser vistas por muita gente a quem nunca passaria pela cabeça pôr um pé dentro de um teatro, todos os dias, a televisão chega a muitas vezes mais espectadores do que o maior teatro do mundo poderia receber ao longo de uma década. Mas o romance é lido em privado; os passantes, se reparam numa estátua, reagem individualmente; a televisão, mesmo se vista em conjunto por um grupo de pessoas, continua a ser parte de um ambiente doméstico. Como afirma David Edgar: “O problema inerente à televisão enquanto agente de ideias radicais é que a sua audiência de massas não é confrontada em massa.

É confrontada na arena atomizada da sala de estar da família, o local onde a maior parte das pessoas é o menos crítica possível.”

As artes performativas gozam da característica única de fazer reunir gente num lugar público para responder em conjunto a uma experiência artística, quer seja ver dançar, ouvir uma sinfonia ou assistir a uma peça. E porque o teatro usa palavras, a sua comunicação pode ser bastante específica e desafiadora. No teatro, atores em carne e osso falam em voz alta à frente de, e às vezes diretamente com um público. Assim, as ideias e os sentimentos são expressos ao mesmo tempo a uma comunidade de espectadores. Até mesmo o cinema, que talvez seja o que mais se aproxima do teatro ao vivo em termos de recepção, oferece uma experiência muito mais privada e interior.

Tal como o público que está no teatro não consegue evitar assumir um certo papel comum, também o processo de criação artística no teatro é um processo de partilha. Um romance, um poema ou quadro estão completos no momento em que saem da mão do criador e os acidentes de publicação ou exibição têm um efeito mínimo na sua qualidade. Mas o texto do dramaturgo é apenas o primeiro passo num complexo processo que incluirá criativos, encenadores, atores, mestras de guarda-roupa e por aí fora, contribuindo todos com a sua criatividade (ou técnica) para o resultado final, muito adequadamente designada por “produção”. Ainda mais, o teatro depende da transcendência. Por um lado, os atores têm de transcender a sua própria individualidade para poderem assumir o papel de um estranho. Por outro lado, o público tem de se libertar das suas preocupações individuais para se poder envolver com o que acontece no palco. E este processo, que ocorre tanto no representar empático do realismo como nos sublinhados sociais do teatro Brechtiano, é um ato inerentemente político, uma vez que a origem do pensamento político está na vontade de nos identificarmos com outros, partilhar os seus problemas, experimentar a transcendência.

Em termos de conteúdo, algumas peças são claramente mais políticas do que outras, mas deveria ser igualmente óbvio que é impossível fazer desfilar em cima de um palco personagens que interagem socialmente perante um público reunido para assistir a essas relações, sem que exista algum conteúdo político. Até mesmo a mais palerma das farsas ou o mais inócua dos musicais refletirá uma qualquer forma de ideologia, normalmente, a da sociedade. Nesse sentido, todo teatro é verdadeiramente político e o

processo de escrita para o teatro político, depende da crença política de cada dramaturgo, e também, o meio de onde provêm é importante.

Dito isto, fica claro que até mesmo o menos radical deste grupo de escritores tem esperança que um público, após ter visto uma das suas peças, sairá do teatro de alguma forma mudado, com a sua consciência política mais desperta. Como escreveu Simon Tussler, em 1975: “A maior parte das pessoas envolvidas no teatro alternativo espera provavelmente que o seu trabalho, por pouco ou indiretamente que o faça, contribua para uma consciência da necessidade de mudanças sociais, sejam elas graduais e parcelares ou radicais e profundas.” Dois séculos antes, Lessing tinha defendido, na sua *Dramaturgia de Hamburgo*, referindo-se às comédias de Molière, que estas peças podiam não curar os doentes, mas, pelo menos, tornariam os sãos mais saudáveis.¹²

Com efeito, a palavra “teatro” origina-se da Grécia antiga, surge do verbo grego *theastai* ‘ver, enxergar’, ao passo que *Théatron* “revela uma propriedade esquecida, porém fundamental, desta arte: é o local de onde o público olha uma ação que lhe é apresentada num outro lugar. O teatro é mesmo, na verdade, um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constituí”. (PAVIS, 1999, p. 372).

Para Magaldi (1998, p. 7), “A palavra teatro abrange ao menos duas acepções fundamentais: o imóvel e que se realizam espetáculos e uma arte específica transmitida ao público por intermédio do ator”.

De acordo com a definição de Fernando Peixoto (1986, p. 9), o teatro é:

Um espaço, um homem que ocupa este espaço, outro homem que o observa. Entre ambos, a consciência de uma cumplicidade, que os instantes seguintes poderão até atenuar, fazer esquecer, talvez acentuar: o primeiro, sozinho ou acompanhado, mostra um personagem e um comportamento deste personagem numa determinada situação, através de palavras ou gestos, talvez através da imobilidade e do silêncio, enquanto que o segundo, sozinho ou acompanhado, sabe que tem diante de si uma reprodução, falsa ou fiel, improvisada ou previamente ensaiada, de acontecimentos que imitam ou reconstituem imagens da fantasia ou da realidade.

¹² Este texto foi transcrito na íntegra do artigo de Michael Patterson, *Strategies of Political Theatre. Post-War British Playwrights*, Cambridge, CUP, 2003. p. 1-8.

O teatro, por sua vez, é uma arte que incorpora linguagens estéticas de várias procedências, de que deriva seu caráter “híbrido”. É a arte de contar histórias pela representação, e há histórias que permanecem no imaginário coletivo de um povo, fazendo parte de sua origem, tradições e de sua bagagem cultural. Segundo o dramaturgo alemão Bertolt Brecht, a principal função da atividade teatral é a de proporcionar *prazer*. Um prazer que educa, conscientiza e diverte.

De acordo com Moisés (1997, p. 260), “o teatro define-se como a arte de representação [...], arte do espetáculo” e, portanto, “é por excelência arte visual, destinada a ser presenciada”. Assim, no contexto das artes do espetáculo, “extravasaría de toda a reflexão em torno da estética literária”, mas, por utilizar, como instrumento de veiculação do conflito das experiências das personagens, a palavra, a linguagem, pode-se (e deve-se) pensá-lo como um texto literário.

Por isso, “não podemos afirmar que existe apenas um teatro, mas vários, porque vivemos numa sociedade dividida em classes, onde as idéias dominantes são as idéias das classes dominantes, mas o pensamento subalterno também produz sua cultura, dentro de contradições específicas: o processo criativo mantém o esforço do homem em sua batalha pela cotidiana luta pela construção de uma nova sociedade” (PEIXOTO, 1986, p. 17-18).

O teatro possuiu uma função questionadora acerca da realidade, seja utilizando o pensamento lógico, a criatividade, a intuição, a capacidade de análise crítica; seja formulando problemas e tratando de resolvê-los. O drama tem como ponta de lança a compreensão, de forma ampla e consistente, do processo educativo, considerando as características das diferentes realidades e níveis de especialidades em que se processam, configurando, assim, o teatro.

Bentley (1969, p. 177), por sua vez, nos aponta que:

O teatro é uma ameaça, mas perderia essa sua característica ameaçadora se se deixasse submergir pela comunicação de massa. Ele representa aquilo que os poderes que estão por trás da comunicação de massa gostariam de ver submerso. Ele é o último refúgio, ou um dos últimos refúgios, da associação de seres humanos, da simples reunião de pessoas com interesses comuns, num local menos gigantesco e esmagador do que um estádio.

Sua função social tem sido constantemente redefinida, mas, desde muitos séculos antes de nossa era até hoje, nunca deixou de existir: há algum impulso no homem, desde seus primórdios, que necessita desse instrumento de diversão e

conhecimento, prazer e denúncia. E é nesse entrecruzamento entre uma função social (fim) e uma função de representação (meio) que parece situar-se aquele “tipo” de teatro a que se refere Pavis (1999, p. 393): o teatro político, que, “mesmo sem ser vinculado a uma ideologia ou um partido, visa transmitir uma mensagem política precisa e unívoca”.

Segundo Pavis (1999, p. 393) “tomando-se política no sentido etimológico do termo *théâtre politique*, concordar-se-á que todo teatro é necessariamente político, visto que ele insere os protagonistas na cidade ou no grupo. A expressão não designa, de maneira mais precisa, o teatro de *agit-prop**, o *teatro popular**, o teatro *épico** brechtiano e pós-brechtiano, o teatro *documentário**, o *teatro de massa**, o teatro de político-terapia de Boal”, posto que esses gêneros têm por características comuns uma crença social, ou um projeto filosófico em que a estética é subordinada ao combate político até o ponto de dissolver a forma teatral no debate de ideias.

De acordo com as considerações de Eric Bentley (1969, p. 155-160):

[...] a literatura engajada é radical; é uma literatura de protesto, não de aprovação, de violência, e não de louvor [...] quando nos referimos ao teatro político, deveríamos pensar menos exclusivamente em termos de texto, e lembrar-nos mais de quando e onde a peça é representada – e, naturalmente, de como ela é representada.

Assim, Plínio Marcos, o artista engajado, que protesta publicamente contra a política, produziu um teatro de denominações políticas, ou seja, um “teatro político”, e trabalha a correlação entre classe social dominante *versos* classe social marginalizada, assunto que insere *Jesus homem* como produto do contexto sociocultural, histórico e ideológico. Suas personagens refletem no plano da ação, a violência do sistema político-social, demonstrada por meio de suas angústias, infelicidade e busca por emancipação, despertando-o leitor/espectador para a situação de um país suburbano e desarmônico. Melo (1993, p. 40) comenta que:

[...] a atuação jornalística de denúncia de Plínio Marcos, a inclinação à religiosidade e a dedicação ao gênero romance, fazem o escritor criar personagens mais complexas e enredos que pressupõem mudanças que refletem um otimismo proporcionado por uma possível abertura política.

O dramaturgo se manteve fiel aos seus princípios criadores e, pondo na boca de suas personagens marginais diálogos polêmicos e provocativos, marcados até pelo

enfrentamento psicológico, incursionado por um teatro político, empenhado na transformação da sociedade e não na fabricação de ilusões.

Para tanto, o “teatro é uma sociedade dentro da sociedade – um refúgio, se quiserem, um porto seguro, um pequeno mundo. Esse é o mínimo que o teatro pode representar. Em determinados momentos da história, o teatro representou muito mais. Ainda que fisicamente pequeno mesmo em tais momentos, ele chega então a adquirir uma importância comparável à importância da própria sociedade. Seu público é o povo, e a vida do povo é refletida, de maneira firme e total, nas suas realizações”. (BENTLEY, 1969, p. 115)

3.1 Em torno do conceito de teatralidade

Entende-se que o teatro é um instrumento de representar histórias com o intuito de demonstrar determinadas situações da vida social e provocar sentimentos no público; enquanto arte, gênero dramático, assume sua parte literária, que, além da literariedade necessária, configura-se em uma obra que, segundo Prado (1972, p. 100), “é um prolongamento do autor, uma objetivação do que ele sente possuir de mais íntimo e pessoal”. (PRADO, 1972, p. 100)

O teatro é o gênero dramático ou o drama como a representação de uma ação sob forma dialogada, feita por meio das personagens em cena, onde a atuação é dada diretamente como a ilusão de uma ação real materializando-se no texto, ou seja:

[...] a forma material do texto teatral com suas dimensões seqüenciais, suas identificações de fala; a retórica dramática (composição, exposição, enredo, peripécias, desenlace); os códigos específicos (a ficção, o espaço teatral de três paredes, o palco com lugar de ação); as convenções, etc. (STALLONI, 2003, p. 47)

A teatralidade está para o teatro da mesma forma que a literariedade está para a literatura, constituindo-se em uma relação de contiguidade, uma vez que a teatralidade é especificamente o jogo teatral. Segundo Pavis (1999, p. 372), “teatralidade é aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral ou cênico; “é o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito”. Para definir esse conceito, é necessário:

[...] buscá-la no nível dos temas e conteúdos descritos pelo texto (espaços exteriores, visualizações das personagens); [...] e buscar a teatralidade na

forma da expressão, na maneira pela qual o texto fala do mundo exterior e do qual mostra (icônica) o que ele evoca pelo texto e pela cena. (PAVIS, 1999, p. 372)

Nesse viés, a teatralidade especifica a enunciação teatral, a circulação dos conteúdos subjetivos dos diálogos e rubricas (didascálias), o desdobramento visual da enunciação (personagem/autor) e de seus enunciados. Assim, a teatralidade opõe-se ao texto dramático lido ou concebido sem a encenação, pois a visualização dos enunciadores permite ressaltar o visual e o auditivo do texto, dando mais liberdade ao leitor/espectador, pois leva-o ao teatro para que a representação lhe dê a ver e ouvir os segredos do texto, os quais ele só poderia atingir pelo esforço intelectual da leitura e da reflexão.

No palco, o estado de tensão emocional que acompanha o texto é resgatado pelo espectador ao vivenciar a cena; na leitura, esse potencial de tensão dramática pode ser recuperado pelo leitor do texto, do mesmo modo que o é pelo espectador da encenação.

Para definir a importância do texto na teatralidade, Sábato Magaldi (1998, p. 15) diz:

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 ordenar-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 desapareceram os prestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia.

Partindo desse princípio, verifica-se que a especificidade da enunciação teatral centra-se, sobretudo, na performance estética da cena, assemelhando-se ao que Adamov (1964, p. 13 *apud* PAVIS, 1999, p. 372) considera como “a projeção, no mundo sensível, dos estados e imagens que constituem suas molas ocultas [...] a manifestação do conteúdo oculto, latente, que açoita os germes do drama”.

Colocar a literatura no palco é emprestar uma terceira dimensão ao mundo bidimensional das páginas do livro, pois adaptar obras literárias para o teatro é dar vida às personagens das histórias, tornando sensível, visível e palpável o significado das palavras, porque o teatro tem o poder de transformar palavras em ações, descrições em cenários; dá cor e forma ao universo imaginário que é criado por cada leitor.

Dessa perspectiva, o teatro é “uma arte diversa da literatura. O texto, a peça, literatura quanto meramente declamado tornam-se teatro no momento em que são representados, no momento, portanto, em que os declamadores, através da metaformose, se transformam em personagens”. (ROSENFELD, 1993, p. 21)

Assim, no momento em que o texto passa a ser representado, havendo uma identificação do eu com outro eu, o teatro é a transformação do ator em personagem. Nesse aspecto, vale mencionar as palavras de Rosenfeld (1993, p. 22): “na literatura a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro o homem é a fonte da palavra”.

Dessa forma, o teatro busca uma identificação com os traços marcantes da personalidade humana, fazendo parte de todas as sociedades, pois cada personagem se mantém viva de acordo com a capacidade de se aproximar do público; quanto mais profundamente tocar aquilo que é comum no ser humano, mais longe pode levar sua identificação com o mundo.

A teatralidade expressa no texto de *Jesus homem* se encontra no jogo de poder entre as personagens, representada na peça por meio do conflito entre poder opressor e classe marginalizada oprimida, sendo causas de discussões:

PILATOS – Que perigo oferece Jesus?

2º SACERDOTE – Se diz rei. Mas o rei é César. Deve portanto morrer para servir de exemplo.

1º SACERDOTE – Queremos a morte de Jesus.

2º SACERDOTE – Ele deve ser crucificado.

MULHER – Não o julgue, Pilatos. Esse homem é inocente. Seu sangue cairá sobre sua cabeça, se você mandar matá-lo.

PILATOS – Eu soltarei Jesus.

1º SACERDOTE – César saberá disso.

PILATOS – Na páscoa devo soltar um.

2º SACERDOTE – Solte Barrabás.

PILATOS – Não posso.

2º SACERDOTE – Barrabás tem muitos amigos. Eles ficarão contentes com você. Consulte o povo.

PILATOS – Vamos ver. Povo de Jerusalém, devo soltar um prisioneiro por ocasião da Páscoa. Quem querem que eu solte? Jesus, em quem não vejo culpa, ou Barrabás, que é assassino?

GENTE ARMADA COLOCA A ESPADA SOBRE OS OUTROS.

CORO – Barrabás! Solta Barrabás!

PILATOS – Jesus é inocente. Barrabás é assassino.

CORO – Viva Barrabás! Morra Jesus! (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 37-38)

3.2 Uma nova poética: *Jesus homem*

Livro de título significativo a todos os níveis, profético como todos os que convêm a hora que designam. Ao fundir, metonimicamente, “Jesus” e o “homem”, o título da peça, ganha força metafórica: *Jesus homem* duas palavras substantivas, que mudam de classe gramatical, ocorrendo um deslocamento sintático com a palavra “homem”, passando de substantivo a um adjetivo da palavra “Jesus”, transmitindo força metafórica ao título da peça, caracterizando o substantivo Jesus, e atribuindo-lhe qualidades e características de um homem, corajoso, forte, viril, decidido, destemido, empenhado em defender os fracos e oprimidos.

O título da peça provoca no leitor a expectativa das situações dramáticas que se sucederão, tanto no plano da fábula, quanto no do espetáculo, permitindo-lhe relacionar-se de forma absoluta com a percepção de mundo apresentada pelo autor. Conforme afirma Ryngaert (1996, p. 37-8):

Na prática, o título nos interessa como ‘primeiro sinal’ de uma obra, intenção de obedecer ou não às tradições históricas, jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade. As informações que ele fornece, por mais frágeis que sejam, merecem ser consideradas.

Dia Virá, texto de 1967, cujo tema central é a Paixão de Cristo, foi o protótipo para *Jesus Homem*, de 1981.

Plínio propriamente não revisitava temas antigos, até porque *Dia Virá*, embora paráfrase do texto bíblico é uma paródia política. Ambos os textos diferem em tudo da produção de Plínio nos anos sessenta, do mesmo modo que *Jesus Homem* também gerava diferença no conjunto de sua obra nos anos setenta. Nesta, surgia pela primeira vez o tema místico, que seria a tônica, com maior ou menor intensidade, de sua dramaturgia nos anos oitenta. Em *Dia Virá* havia uma preponderância do tratamento político no tema místico. Ao escrever *Jesus Homem*, Plínio inverteu a ordem, conferindo preponderância mística na abordagem do tema. “De qualquer forma o texto antigo informa o novo, um se torna consequência do outro. (MELO, 1993, p. 169)

Nesse direcionamento, o dramaturgo tem o propósito de subverter a ação bíblica, produzindo um universo imaginário em que cria um efeito de real, focalizando na peça cenas do cotidiano de um universo marcado pela hipocrisia e injustiça social.

Jesus homem constrói-se sob uma dialética entre a intenção política e um pendor realista para a crítica social. Dessa forma, destaca-se que:

Centrada geralmente na denúncia da exploração capitalista e de sua ideologia de sustentação política ou estética, a obra de Plínio Marcos traz para a “arena da luta de classes” personagens que, a despeito de sua situação, em geral subalterna, pensam, discutem, procuram entender o processo em que estão envolvidos e lutam por sua superação, embora não se encontre, em seus dramas, a idealização dos heróis que os povoam, porque o objeto de análise do dramaturgo são os anti-heróis, em situações extremas. (ENEDINO, 2009, p. 37)

A peça constituída de dois atos consegue situar religião e política de forma equilibrada. Com poucas didascálias e raras referências ao cenário e, por extensão, à indumentária das personagens, a peça inova: a cenografia ocupa papel secundário, ao passo que a ação física e verbal das personagens ocupa papel de destaque, procedimento típico do teatro engajado.

O maior mérito do dramaturgo está na calorosa visão popular do drama de Jesus. A paixão de Cristo é entremeada de cantos populares dançados no palco, contrapondo esperança ao medo e à morte. *Jesus homem* incorpora, sem meandros dogmáticos, a Bíblia e a roda de samba. Religião espontânea e música convivem lado a lado sem hierarquia ou questionamentos; apenas apontam para a necessidade de transcendência dos valores humanos e sociais. O espetáculo, num amplo espaço formalista, que permite a mudança de local com poucos elementos ou com a iluminação, com maleável figurino.

As composições das letras das músicas presentes na peça mantêm relação explícita de diálogo com a Bíblia (Novo Testamento), no que tange ao nascimento de Jesus podemos constatar no cântico “Canção da Esperança”, de autoria de Jangada e Talismã:

*Surgiu no céu da esperança
mais uma estrela tão brilhante
é um novo sol amanhecendo
anunciando que nasceu mais um infante
Despertem e se façam crianças
como as flores desabrochando no jardim
Brilhou uma grande estrela
é alfa, é ômega, é o princípio, é o fim.*
(PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 15)

Essa intervenção da música foi primordial na definição estética da encenação, pois em menos de duas horas tudo está dito, em prosa, verso e música, no ritmo ágil característico do texto de Plínio Marcos. Essa intervenção da música leva-nos a questionarmos o porquê da música de carnaval inserida em um texto que aborda questões religiosas? Sobre esse assunto Plínio Marcos nos responde, com uma pergunta do debate:

PERGUNTA – Por que você usa no meio da peça, que pretende ser religiosa, música de carnaval?

PLÍNIO MARCOS – Eu não uso música de carnaval. Uso a música popular brasileira. Você é que pensa que música brasileira é de carnaval, porque num país invadido como o nosso, só mesmo em desfile de escola de samba se escuta samba. Marcha-rancho, chorinho, essas coisas, nem mesmo no carnaval se escutam mais. Os trios elétricos, que saem no carnaval para destruir qualquer possibilidade de organização, mesmo carnavalesca, de baixo pra cima, esses trios elétricos, que vão acabando de vez com os instrumentos de percussão, já não fazem cerimônia em tocar rock no carnaval. Nós, aqui do BANDO, pretendemos criar espaço para a nossa arte e para nossa própria cultura [...] não posso aceitar o mundo sem fronteiras, a cultura universal sem a participação e o respeito integral do povo brasileiro e de sua cultura [...] (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 46)

Importa destacar, ainda, que a participação do grupo *O bando* (uma espécie de cooperativa de atores composta de vinte e cinco atores da qual Plínio Marcos era o nome mais conhecido) foi de fundamental relevância para a inserção dramaturgic da peça no compêndio da cultura nacional. Entre os atores, estavam figuras como Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro, Tanah Corrêa, Mestre Talismã e Mestre Jangada, todos ligados a escolas de samba de São Paulo. A eles foi dada a incumbência de musicar a peça *Jesus homem*, o que resultou em sambas, toadas, canções e até um samba-enredo.

Plínio Marcos não foi importante apenas como autor de teatro, mas como um conhecedor e defensor da cultura popular. Em Santos, já participava das festas populares da cidade, como o Carnaval. A música popular estava no sangue do dramaturgo. Frequentava as rodas de samba de São Paulo, divulgando o trabalho dos sambistas, uma vez que era apreciador da poesia do povo e da noite. Além disso, retratava, por meio de suas crônicas, fatos que aconteciam no universo do samba para despertar os órgãos públicos quanto à importância do Carnaval.

Segundo o jornalista e incentivador cultural Carlos Pinto (*apud* MAIA; CONTRERAS; PINHEIRO, op. cit., p. 63):

O samba de São Paulo começou a evoluir no Bar Redondo, com Plínio e Geraldo Filme. Ali começou a se estruturar o samba de São Paulo. Plínio não tem importância apenas como autor de teatro. Ele é mais completo. Sua importância é como homem da cultura popular brasileira.

O dramaturgo, além de ser um mestre da moderna dramaturgia brasileira, com seu ímpeto de compreender o homem e seu desejo de estabelecer limites e padrões, realiza “uma espécie de exegese estética (e também moral), sobre o problema do mal na condição humana, de tal forma que a superação só poderá acontecer nos textos da maturidade, quando os bandidos, párias e marginais de toda a espécie vão cedendo lugar às personagens místicas”. (MELO, 1993, p. 81)

Mas é preciso lembrar que tal fusão entre vida e arte não aconteceu por acaso. Ainda em 1970, quando as suas personagens párias deliciavam as plateias de teatro, enquanto os censores tentavam de toda maneira impedi-las de chegar ao público, respondendo a uma pergunta de Odete Lara, se acreditava na espiritualidade do homem, o dramaturgo responde:

Acredito, mas não acredito na facilidade. Eu acredito que haja uma força espiritual capaz de mudar a ordem das coisas, mas não acredito na passividade espiritual, que a gente pode sentar na sarjeta e esperar mudar tudo. Acredito no cara que quer mudar e que acredita que pode mudar.¹³

O propósito que norteia as obras do dramaturgo é a preocupação com a dignidade humana e Plínio Marcos consegue “[...] sintetizar de forma brilhante uma situação exemplar, onde o mal presente no homem que é absolutamente mau, não o é por culpa sua. Há, portanto, uma relação dialética entre o homem e a sociedade. O homem é mau porque a sociedade o faz assim. Por sua vez, a sociedade só torna o homem mau porque ele também o é.” (MELO, 1993, p. 85). Ainda nessa esteira, o autor afirmava:

Eu mudei no sentido de que sempre acreditei que o homem desperto tem o dever de ser mutante. Como espero continuar sempre mudando. Mas, os valores que dignificam o homem e que eu preservava, esses permanecem. Continuo, com a graça de Deus, com a coragem de dizer o que penso, sem fazer nenhum esforço para agradar aos poderosos, aos grupos políticos ou religiosos. Tento chocar. Com muito vigor. Não faço isso por política. Faço isso por religiosidade. Mesmo considerando que toda atitude do homem é política. A política é sempre a luta pelo poder. Todo o esforço dos políticos é

¹³Entrevista concedida a Odete Lara. “Plínio Marcos”. Rio de Janeiro. *Pasquim*, 2 de dezembro de 1970.

no sentido do poder. Já o homem com religiosidade, o homem que tem o autoconhecimento, não deseja o poder, nem se submete ao poder.¹⁴

As personagens plinianas refletem no plano da ação, a violência do sistema político-social, demonstrada por meio de suas angústias, infelicidade e busca por emancipação, despertando-o leitor/espectador para a situação de um país suburbano e desarmônico. Contudo, “a atuação jornalística de denúncia de Plínio Marcos, a inclinação à religiosidade e a dedicação ao gênero romance, fazem o escritor criar personagens mais complexas e enredos que pressupõem mudanças que refletem um otimismo proporcionado por uma possível abertura política”. (MELO, 1993, p. 40)

O exemplo dessa esperança de Plínio está presente na obra em estudo, cujo protagonista é o personagem Judas Iscariotes. Em meio a essa desarmonia, favorecendo expectativa de esperanças, Judas Iscariotes, surge como referência dentro da obra, por ser um indivíduo perdido que procura, utopicamente, superar as adversidades de uma vida excluída, seja por meio de uma revolução armada, impulsionada por um grande pessimismo, seja por meio da crença no amor e na fé, que o faz acreditar em um constante novo recomeço.

Três grandes críticos atentos a cada obra criada pelo “repórter dos tempos maus” abordam a “nova” poética pliniana na obra *Jesus homem*: Alberto Guzik aponta em *Jesus Homem* três grandes novidades no processo de criação do dramaturgo: a mescla cada vez mais poderosa que o autor estabelece entre seu teatro e formas de cultura popular, sua incursão pelos campos do lirismo, sua opção por uma visão contemporânea de Jesus, que considera como um místico, mas também como um revolucionário. Diz o crítico que:

O lirismo que perpassa o texto revela uma faceta pouco conhecida do escritor. A obra comove pela delicadeza, pela força, pela conhecida revolta de Plínio, que aqui ganha uma dimensão extra, banhada de ternura. Sua pintura de um Jesus revolucionário, que deseja mudar o homem e, a partir dele, a sociedade, apenas acrescenta impacto ao trabalho. A peça fala ao coração do homem simples.¹⁵

Clóvis Garcia (1981), por sua vez, limitou-se a lembrar que a vida de Jesus é um tema difícil e perigoso, porque se corre sempre o risco de reduzir a figura do Cristo.

¹⁴ MARCOS, Plínio. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos conservado por seus filhos. Dados biográficos. Origens. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/religiosidade.htm>. Acesso em: 17 de outubro de 2009.

¹⁵ Alberto Guzik, “Assim Jesus botou o bloco na rua”. *Isto é*, 7 de Janeiro de 1981.

O título da peça, *Jesus homem*, pareceu ao crítico que indicaria essa redução, mas a inteligência do autor, que dá importância espiritual, não lhe permitiu cair na armadilha. O lado místico está presente, ainda que não seja o seu principal enfoque. O crítico ressalta, que:

Plínio propõe um Jesus empenhado em defender os fracos e dar-lhes consciência coletiva. Este é o aspecto da importância na mensagem de Cristo, de que cada homem deve desenvolver-se como pessoa humana, assumir sua própria posição e não se deixar conduzir como massa. Afinal, este é o fundamento do livre arbítrio e, portanto, o sentido essencial da liberdade.

Questionado pelo jornalista Jotapê Medeiros (1995) acerca do papel da crítica sobre sua produção mística, o dramaturgo pondera sobre a posição do crítico e ensaísta Sabato Magaldi: “É um homem de um conhecimento imenso, sabe tudo sobre o que escrevi. Mas também tem preconceitos, despreza as minhas peças místicas, o que é um direito dele, mas não faço distinção, para mim não há diferença entre *Jesus homem* e *Navalha na Carne*.”

Por outro lado, Jefferson del Rios (1981), afirma que a peça consegue situar religião e política equilibradamente. Não há repetição dos clichês seculares sobre a doçura de Jesus, devoção imobilista que pede exclusivamente resignação ante as injustiças terrenas em troca do reino dos céus.

Plínio Marcos fez a interpretação moderna e ideológica da personagem, papel que, na peça, foi interpretado por João Alcaiabe, um ator negro. A cada um cabe aceitar mais ou menos a posição do escritor: todos os que organizam pacientemente o povo estão certos; todos os que radicalizam estão errados e atuam objetivamente como provocadores.

O dramaturgo usa a mística para abordar aspectos políticos, pondo em evidência questões relativas à ordem política e ao poder. Com efeito, importa destacar que, nesse momento, o autor sai de sua temática habitual, deixando de lado os bordéis, o cais e as pensões, em direção aos dias antigos na Galiléia, retratando a vida de Jesus Cristo, que, segundo Plínio Marcos, foi o grande despertador, o inquietador, o maior de todos os subversivos, que desejava mudar o homem e, a partir dele, a sociedade:

Cristo, segundo Plínio Marcos, está voltado para a conscientização dos seguidores, preparando-os para reivindicarem organizadamente seus direitos. Judas, ao contrário, aqui não aparece como o pérfido traidor, em abstrato, como a tradição religiosa registra, mas como um homem dotado de uma postura radical: sublevar as massas pelas armas e enfrentar os romanos. (DEL RIOS, 1981)

Triveloni (2007, p. 32-33), por sua vez, apresenta uma explicação para a fusão da representação de um Jesus negro:

A bilateralidade entre um Jesus negro, diversa do tradicional, que conhece e aceita o seu destino, e um Judas que crê em uma revolta praticada pelo povo, faz do texto uma metáfora contra as injustiças daqueles que mantêm o poder e o usam de forma abusiva. Ao passo que o coro e as personagens religiosas mantêm uma relação íntima, aproximando assim, o povo e a religião, o discurso aponta para uma clara intenção política-ideológica, em que, metaforicamente, a possível redenção dos atos pecaminosos dos governantes está na transformação democrática. Portanto, a relação expressa em *Jesus homem* entre opressor, que mantém o poder, e oprimido, homem do povo, são pressupostos pano de fundo para uma possível reflexão social.

Importa destacar que o papel da personagem Jesus na peça foi confiado a um ator negro, João Acaiabe, permanecendo registrado como um momento histórico no palco brasileiro, pois o desejo do dramaturgo em colocar um Jesus negro na peça, é mostrar a virilidade espiritual transformadora e não a cor. Sobre essa inserção no palco brasileiro, Plínio Marcos comenta em uma pergunta do debate:

PERGUNTA – Eu queria saber por que você botou um Cristo negro na peça. Foi pra chocar? Para causar escândalo? Para denunciar o racismo?

PLÍNIO MARCOS – Eu não botei o Cristo negro. O ator que faz o Cristo é que é negro. Isso muda bem as coisas, não é? Agora, veja. Nós achamos que o povo brasileiro já não pode mais escolher se vai ser branco, negro, mulato, índio, mameluco, amarelo. Nós, brasileiros, somos a somatória de todas essas raças. E que Deus seja louvado por isso. Compete a nós admitirmos essa verdade, assumirmos todas essas culturas, porque através delas é que vamos criar a voz do povo brasileiro, através dessa voz é que vamos poder exigir o direito de participar da nossa própria história, influir no nosso próprio destino. Isso é necessário para termos dignidade, para termos nossa própria cara, a cara do povo brasileiro, que sem dúvida será a face de Deus [...] Aqui, até quando se vai fazer Otelo, que é um mouro, portanto muito chegado ao mulato brasileiro, costuma-se pintar um branco de negro, sob a alegação de que não há negros com talento suficiente desenvolvido para fazer tão grande personagem. E nem haverá nunca, se restringirmos os papéis de atores e atrizes negros a empregados domésticos. O João Acaiabe dá um passo à frente para a integração do negro. Pelo menos no palco brasileiro. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 45-6)

Vale mencionar ainda o diálogo que há entre os dois textos: Bíblia e *Jesus homem*, na fala mencionada por Jesus no texto de Plínio Marcos:

JESUS – Não pensem que eu vim trazer a paz. Eu vim trazer a esada. Vim para pôr em dissensão o homem. Assim é que o inimigo do homem será o próprio homem. Vim chamar todos os que sofrem. Os que estão se sentindo cansados, os oprimidos, que me sigam. Deles é o reino de Deus. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 18)

Não pensem que eu tenha vindo trazer a paz à Terra; não vim trazer a paz, mas a espada; - porquanto vim separar de seu pai o filho, de sua mãe a filha, de sua sogra a nora; - e o homem terá por inimigos os de sua própria casa. (S. MATEUS, 10:34 a 36.)

JESUS – Dizem de mim: É o rei dos mendigos. E dizem a verdade. Não esperem ver entre os meus amigos homens de ricas vestes. Os que se vestem bem e se fartam de comer, têm conforto e luxo, estão nos paços reais. Eles estão muito ocupados. Têm muitos afazeres. Não escutam os lamentos e o choro dos que têm fome. Mas, na mesma medida que medem serão medidos. Por isso eu falei que meu reino é dos pequeninos. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 19)

Não julgueis, a fim de não serdes julgados; - porquanto sereis julgados conforme houverdes julgado os outros; empregar-se-á convosco a mesma medida de que vos tendes servido para com os outros. (S. MATEUS, 7:1 e 2.)

Deixai que venham a mim as criancinhas e não as impeçais, porquanto o reino dos céus é para os que se lhes assemelham. – Digo-vos, em verdade, que aquele que não receber o reino de Deus como uma criança, nele não entrará. (S. MARCOS, 10:13 a 16.)

3.3 Em cena: o enredo de *Jesus homem*

A peça inicia-se com uma profecia da personagem profeta Izaias clamando em alta voz aos povos que é chegada a hora do despertar. Em seguida, Jesus nasce em Belém da Judéia, filho de José e Maria.

No período em que se dá o nascimento de Jesus, a Judéia passa por crises econômicas financeiras, gerando miséria, desemprego, fome, violência e, apesar de todas essas mazelas sociais, há um crescimento significativo da população. Em decorrência desses fatos, o governante Herodes, que governava a Galiléia, começa a inquietar-se com o resultado do recenseamento da população, pois continuavam a crescer a miséria e os índices de assaltos em toda parte.

Assim, Herodes decide controlar a natalidade e institui um decreto, comunicando aos seus soldados que sejam passadas em armas todas as crianças com menos de dois anos de idade. Mas Jesus, apesar de ser perseguido pelos soldados, conseguiu escapar da morte e cresceu pregando seu evangelho de luz aos povos sofredores.

Jesus era perseguido pelos sacerdotes, que queriam desmoralizá-lo perante os povos, por onde ele passava pregando seu evangelho, pois, para eles, o rei era César e Jesus era um rei ignorante, rei dos mendigos, rei das prostitutas, que estava subvertendo os valores e as velhas leis dos livros de Isaías e Moisés.

Mesmo com todas as perseguições e humilhações Jesus não desiste e continua a pregar o reino governado pela harmonia, e pelo amor, e pela justiça, juntamente com seus discípulos: Pedro, Tiago, Simão, André, João, Filipe, e Judas Iscariotes. Em decorrência de várias pessoas estarem seguindo Jesus, o governante Herodes inquieta-se com o movimento social de Jesus, querendo desmoralizá-lo e deixar a população descrente de tudo que não fosse organizado e governado por ele, e institui mais um decreto para a população, ficando proibidas quaisquer associações clandestinas e qualquer crítica às autoridades, ou seja, movimentos sociais secretos, sendo considerado subversivo e passível de ser crucificado.

Em decorrência desse decreto as ordens de Herodes começam a ser executadas pelos soldados. São presos setenta galileus e decepada a cabeça de João Batista, por estarem reunidos com Jesus, pregando e almejando o tempo propício da libertação. Diante das mortes, Jesus chora e indigna-se com os doutores da lei, que sobrecarregavam os povos com fardos pesados, mas continua em sua luta pela libertação.

Judas Iscariotes inquieta-se com crimes cometidos contra os galileus e precipita as etapas de Jesus, que seria conscientizar os povos a conquistar um reino de amor, trabalho e igualdade, com lucidez. Judas decide, sozinho, articular um plano para libertar a população das ordens instituídas pelos governantes, planejando uma suposta revolução armada entre os povos e o exército de Herodes, agitando-os contra o mau governo de Herodes. A meta seria colocar Jesus no governo, e ele sairia com a glória do poder diante os povos.

A páscoa aproxima-se e Pedro cuida dos preparativos para a ceia. Jesus se reúne com seus discípulos no templo, menos Judas, porque está articulando seu plano com o Rico, utilizando-se do nome de Jesus para pedir dinheiro para a compra de armas, afirmando ao Rico que Jesus já estava de acordo com os Zelotas para começar uma rebelião contra os soldados.

A proposta de Judas ao Rico é aceita e Judas serve de testemunha contra Jesus para prendê-lo, alegando a Herodes e seus sacerdotes que Jesus não passava de um subversivo, agitador, induzindo o povo sofrido à rebelião, na esperança de se fazer rei.

Na casa do sumo-sacerdote, Judas transmite aos soldados (por trinta moedas e garantia de sigilo) todas as informações necessárias para prender Jesus, guiando-os até o

templo onde Jesus se encontrava ceando a páscoa com seus discípulos. Judas entra no templo e dirige-se a Jesus em meio aos seus discípulos, beijando-o para demonstrar aos soldados quem era Jesus e assim poderem prendê-lo.

Em decorrência desses fatos, Jesus é preso e levado até o governante de Jerusalém, Pilatos, para ser julgado por estar pregando o evangelho para os povos, mas Pilatos não vê crimes tão graves em Jesus e deixa para Herodes julgá-lo, pois Jesus era Galileu, e a Jurisdição da Galiléia pertencia a Herodes, que se encontrava em Jerusalém. Herodes e seus sacerdotes começam a humilhar Jesus perante os povos, vestindo-o de rei, denominando-o de louco e, pedindo-lhe que fizesse milagres perante os povos.

Em meio aos fatos, Herodes afirma que não vê razões tão graves para condenar Jesus e deixa a decisão nas mãos de Pilatos. Pilatos, por sua vez, decide apenas prender Jesus. Em obediência à tradição de libertar um preso por ocasião da Páscoa, Pilatos propõe que Jesus seja libertado.

Em meio a essas discussões, os sacerdotes queriam que Jesus fosse crucificado diante dos povos para servir de exemplo, e começam a agitar a multidão, dizendo que Barrabás (homicida) era quem deveria ser solto, e Jesus deveria ser crucificado, pois, para eles, Jesus se dizia rei e o rei era César. Mas os povos que defendiam Jesus são intimidados com armas e começam a vibrar contra Jesus, dizendo que Barrabás deveria ser solto e Jesus deveria morrer.

Diante da manifestação de todos contra Jesus, Pilatos decide pela maioria e ordena que Jesus seja crucificado. Judas aparece desesperado diante dos povos para salvar Jesus, dizendo que é chegada a hora do despertar, a hora de tomar partido, a hora de nascer em Jesus Cristo, mas já é tarde e os povos arrastam Jesus para ser pregado na cruz.

Judas, chorando e arrependido, joga fora o dinheiro recebido pelo seu plano e sai correndo desesperado. Marta, Madalena e Maria ficam ao lado da cruz chorando e lamentando a morte de Jesus, dizendo que Jesus quis libertar o homem, mas o homem preferiu continuar escravo e está condenado a se libertar sozinho. Em seguida, explode o samba “Renascera”, e o pano fecha lentamente.

3.4 Do princípio ao verbo: as personagens

Nas personagens da peça *Jesus homem* encontramos seres humanos injustiçados, humilhados, famintos e marginalizados de sua própria história, frutos de uma cultura hegemônica opressora, ou “produto de sua cultura”, como destacam Brandão e Duarte (2008, p. 9):

JUDAS – Vê, Pedro, a reação do povo. (PARA O POVO.) Meu povo, escutem. É Judas Iscariotes quem está falando. Quem entre vocês está contente com a vida que está levando?

CORO MURMURA.

JUDAS – Alguém entre vocês ama Herodes que, com seu mau governo, é culpado do nosso padecimento?

CORO MURMURA CONTRA HERODES.

JUDAS – Herodes aborrece o povo, mas agrada a César. Alguém ama César? O povo judeu está na miséria. César, que é romano, está na opulência. Em Roma, há fartura. Na Judéia, há fome, peste, miséria, por toda parte. Isso é justiça? Não. Justiça é pão repartido. Realmente isso é justiça. Mas, o que vem de Herodes fede. Herodes não escuta a fome do povo berrando. Ele está no alto da própria glória. E o que o povo judeu pode esperar de César, que tem glória ainda maior que Herodes? Nada. César nem sabe que o povo miserável existe. Jesus prega o amor, o trabalho, a igualdade entre os homens. Jesus é mau?

CORO – Viva Jesus!

JUDAS – O povo ama Jesus ou ama César?

CORO – Viva Jesus!

JUDAS – A hora da libertação está próxima. Jesus nos salvará.

CORO – Viva Jesus!

JUDAS – Silêncio! Vão agora. Tomem cuidado para que Herodes não saiba que a hora se aproxima. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 27-28)

As personagens que se movimentam e falam na peça parecem ser, ao mesmo tempo, tipos e abstrações morais: postas em cena (ou no texto) imediatamente são reconhecidas pelo público-leitor, seja pelo nome que lhes atribui o autor, seja por referenciá-las pela “categoria” a que pertencem. Materializam-se, nas personagens e nas falas delas, as ideologias ou posicionamentos do próprio autor, como uma espécie de autoanálise.

Ao situarem-se na Galileia, sob os domínios de César, e, ao mesmo tempo, falarem no Brasil da década de 1980 especificamente do governo militar, não representam apenas este ou aquele momento histórico. Isso se pode relacionar aos mínimos recursos cênicos, que contribuem para uma configuração imprecisa do espaço em que transitam as personagens.

O enredo da peça *Jesus homem* é “encenado” por um grande número de personagens: vinte e duas personagens povoam o universo da trama. São consideradas personagens primárias, ou seja, de maior relevância na trama: Jesus, Pedro, Judas Iscariotes, Madalena, Coro, Herodes, Pilatos, 1º e 2º sacerdotes; e as demais são consideradas secundárias: Isaías, Maria, Velha Ana, Tiago, Simão Zelota, André, João, Filipe, Rico, Obsessores, Mulher, Homem e Marta.

Com 51 falas na peça, Jesus é a personagem que representa o povo marginalizado, que procura reagir contra os decretos estabelecidos em meio a um momento de exploração, exercido por gente que detém o poder e o usa de forma abusiva. Seu discurso é pela formação de um reino de justiça, governado pela harmonia e pelo amor, conscientizando os povos para a chegada da hora da libertação por meio da subversão da ordem instituída:

JESUS – Não pensem que eu vim trazer a paz. Eu vim trazer a espada. Vim para pôr em dissensão o homem. Assim é que o inimigo do homem será o próprio homem. Vim chamar todos os que sofrem. Os que estão se sentindo cansados, os oprimidos, que me sigam. Deles é o reino de Deus.

JESUS – Dizem de mim: É o rei dos mendigos. E dizem a verdade. Não esperem ver entre os meus amigos homens de ricas vestes. Os que se vestem bem e se fartam de comer, têm conforto e luxo, estão nos paços reais. Eles estão muito ocupados. Têm muitos afazeres. Não escutam os lamentos e o choro dos que têm fome. Mas, na medida que medem serão medidos. Por isso eu falei que meu reino é dos pequeninos. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 18-19)

Herodes, com 17 falas, é a personagem que representa a classe dominante, revestida de poder. O governante representa os traços que caracterizam a chamada “linha dura” do regime militar, fazendo da violência o carro chefe de seu comando. Herodes exerce, na peça, o papel propulsor de todos os conflitos existentes. É um antagonista que impõe às demais personagens os obstáculos. O discurso de Herodes traz marcas do discurso do poder estabelecido, que pode comprar, matar e corromper pessoas. Pode-se destacar, nesse sentido, um forte diálogo com o regime de exceção:

HERODES – Temos soldados, não temos? E para que servem os soldados? Os soldados existem para proteger os que têm contra os que não têm. E é assim que resolvo os problemas sociais. Não temam. Sei ser duro e impor com energia a paz social.

HERODES – Não...não. Prender ou matar um maluco desses não é bom negócio. Ele vira herói. Vai servir de bandeira para movimentos subversivos. Nesses casos a desmoralização do líder é muito mais eficiente. Entendem? Subornamos o maluco. Gastamos algum dinheiro, mas desiludimos o povo.

Um líder corrompido é sempre um motivo de descrença para o povo. Eles ficam gerações e mais gerações sem crer em nada e em ninguém. É dessa forma que se anulam líderes e profetas carismáticos. Corrompendo eles. Além de corromper os líderes, se manda prender, bater e se preciso até matar alguns dessa gentinha do povo. Isso para que a notícia se espalhe e todos tenham medo e percebam que não valeu a pena entrar no movimento, que só serviu para beneficiar as lideranças. Os líderes se arreglam e o povo se dana. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 17-23)

Com 22 falas na peça, Pedro é o apóstolo fiel, que segue o movimento de Jesus, mas teme qualquer mudança. Ele deseja que nenhuma ação seja praticada por Judas, para não desestabilizar as etapas de conscientização dos povos que Jesus está formando. Em um ambiente tomado pelo rancor e constante tensão, ele apresenta uma linha de conduta que prima pela observância de certos preceitos éticos para com os seguidores de Jesus:

PEDRO – Engano seu, Judas. Esse povo está realmente indignado com os desmandos dos governantes. Mas não estão despertados para a idéia de darem testemunho com a própria vida. Ainda não estão despertados para se libertarem. Ainda não compreendem que é preciso morrer para nascer de novo. Essa gente não poria em risco a própria vida para obter a libertação. Logo, ainda não é a hora da libertação. Se fosse, Jesus diria. Se você precipitar os fatos, põe tudo a perder. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 27)

Judas Iscariotes, com 55 falas na peça, é o apóstolo corrupto, que traiu Jesus por dinheiro. Representa o discurso da contestação, fazendo uso do poder verbal para tentar mudar a situação de explorados em que vivem, procurando manter firmes os seus princípios para mudar a ordem das coisas. Para Judas, o uso da força é essencial para que ocorra uma mudança radical na vida dos oprimidos, e não o diálogo. E essa força ganha uma maior dimensão na figura de armas de fogo que ele pensa em adquirir e organizar uma suposta revolução armada entre os povos e o exército de Herodes, remetendo à ilusão do poder. É importante salientar que a personagem Judas, irrita-se por conta da lentidão do processo de conscientização desenvolvido por Jesus, prefere queimar etapas e a ação direta mesmo com métodos drásticos, como entregar Jesus aos romanos e, em seguida, aproveitar a comoção popular para a revolta.

JUDAS – Você, por medo da luta, cria metas impossíveis de serem atingidas. Até esse povo ignorante ter consciência vai levar séculos, séculos e séculos.

PEDRO – E assim será.

JUDAS – Você está louco. Louco, não. Você é um covarde, que transfere a luta para o futuro.

PEDRO – Judas, nenhum homem me chamará de covarde. Retire o que disse.

JUDAS – Retiro. Você não é um covarde. Você é um idiota. Um grande idiota. Se espera que essa gente consiga ver a realidade claramente, você está louco. O povo enxerga com os sentidos e não com os olhos. Percebe? Claro que não. Mas eu vou tentar explicar. Com o estômago vazio roncando de fome, não há como se desenvolver o intelecto. Se armamos o povo, colocamos Jesus no poder. Ele faz um governo justo e aí se esclarece o povo. Agora, se formos na sua linha, vamos ficar mil anos falando, falando, falando e morreremos sem a glória do poder. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 27)

O 1º Sacerdote, com 35 falas na peça, e o 2º Sacerdote, com 26 falas, são personagens responsáveis pela maior parte dos conflitos existentes na trama e reconhecidos como ajudantes de ordens dos governantes, matando, investigando e perseguindo Jesus e seus seguidores. As duas personagens representam o discurso da contestação tentando impor a todo momento suas ideologias, desejando, por meio da força, atingir os seus objetivos, para conquistar a adesão do outro ao poder dominante:

1º SACERDOTE – Ninguém vai escutar sua fala, enganador. Portanto, é melhor você ir embora daqui, antes que mande prendê-lo.

2º SACERDOTE – É um subversivo. Se diz rei. O rei é César.

1º SACERDOTE – Esse é o rei dos mendigos.

2º SACERDOTE – Esse homem tem que ser expulso do templo.

1º SACERDOTE – Esse homem é um subversivo.

2º SACERDOTE – Você se diz rei?

JESUS – Dizem de mim: É o rei dos mendigos. E dizem a verdade. Não esperem ver entre os meus amigos homens de ricas vestes. Os que se vestem bem e se fartam de comer, têm conforto e luxo, estão nos paços reais. Eles estão muito ocupados. Têm muitos afazeres. Não escutam os lamentos e o choro dos que têm fome. Mas, na mesma medida que medem serão medidos. Por isso eu falei que meu reino é dos pequeninos.

1º SACERDOTE – Estão vendo? É um radical.

2º SACERDOTE – Esse homem é um perigo. Sabe falar. Pode envolver os jovens. Com sua palavra fácil, pode seduzir as pessoas que não tenham boa formação. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 18-19)

A figura feminina da personagem Madalena conta com 6 falas no enredo e configura-se como o arquétipo do explorado, do oprimido, que, muitas vezes, movido pela frustração e angústia, procura a solução que julga mais rápida e eficiente. Seu discurso encarna a insatisfação e a acidez de alguém que passou boa parte da vida à margem da sociedade, seja pelo fator financeiro, seja pela sexualidade:

MADALENA – Jesus, eu me chamo Madalena.
Sou a mulher
que com olhar de pedra
visto luxúria

visto piedade
e sento na noite
da casa funesta
que vende conforto
conforto carnal
e espero ansiosa
que não venha ninguém.
Mas virão marinheiros
famintos, vorazes
virão sacerdotes
que os votos não fazem
virão fariseus
cansados dos lares
virão jovens imberbes
que estréiam na ação
virão párias e aleijados
ladrões e soldados
poetas frustrados
aflita legião.
E amanhã as virgens
serão mais virgens.

MADALENA – Jesus, me livra desse martírio. Me leva com você. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 22-23)

Com 15 falas na peça, Pilatos exerce na trama o papel de governante de Jerusalém, mas simbolizando um governo justo com a população. Ao contrário de Herodes, governante da Galileia, seu discurso traz marcas de ponderação e justiça acerca dos problemas sociais que afetam a população:

PILATOS – Me apresentam esse homem como subversivo. Eu não vejo culpa nele. Vou mandar castigá-lo e depois soltá-lo. Sabem que por ocasião da Páscoa é costume soltar um preso. E eu soltarei esse. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 37)

O Coro apresenta-se na peça com 18 falas e mantém uma relação íntima com as personagens religiosas. Aproximando, assim, o povo e a religião, o discurso aponta para uma clara intenção político-ideológica, em que, metaforicamente, a possível redenção dos “atos pecaminosos” dos governantes está na transformação democrática:

CORO – *Só Jesus, nosso rei
quebrará nossos grilhões
mostrará o caminho
abrirá os grandes portões
Ele abrigará os que sofrem
no seu enorme coração
É Jesus, filho homem*

*é a justiça, é o pão
Jesus é a esperança
é o salvador
Viva Jesus, viva Jesus
nosso condutor
que alegria poder cantar
que alegria poder amar
que alegria ter um salvador (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 25)*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi analisar a peça *Jesus homem* (1981), de Plínio Marcos, focalizando a construção das personagens, o *locus* em que se constituem e a representação da cultura popular manifesta na obra.

A peça é um texto que procura considerar a figura de Jesus não somente sob o prisma dos dogmas bíblicos, mas, sobretudo, como um revolucionário que procurou falar às massas, procurando conscientizá-las de que unidas por um mesmo ideal (o da liberdade), podem desestabilizar qualquer poder opressor. Assim, o autor dá cores e formas a um Jesus que deseja a mudança do homem (microcosmo) para, a partir dele, mudar a sociedade (macrocosmo), como destacou Guzik (1981).

Diferentemente de suas produções anteriores, Plínio Marcos dosou com lirismo e ternura o mesmo fio condutor de suas outras peças: o eterno apego a tomada de consciência que uma obra dramática pode alcançar sobre seus leitores/espectadores, uma vez que é conhecida a predileção do autor por uma passagem de um poema de Brecht no qual afirmava que “[...] se gado falasse, não iria tão mansamente para o matadouro.”

Embora este trabalho se concentre somente ao texto (*telling*) e não na representação (*showing*), cumpre destacar que as primeiras encenações, realizadas pelo grupo teatral *O Bando*, tiveram a interpretação de um ator negro (João Acaiabe) na figura de Jesus, o que reforçou a ideia principal da obra de Plínio Marcos: dar voz às chamadas minorias. Questionado pelo público se a intenção de colocar um Cristo negro na peça era para chocar, causar escândalo ou para denunciar o racismo, o dramaturgo foi lacônico: “Eu não botei o Cristo negro. O ator que fez o Cristo é que é negro.” Isso reflete o ideal estético de autor: talento e expressividade artística não possuem quaisquer relações com etnia.

A peça é constituída de dois atos e entremeada por sambas de autoria de Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro, mestre Talismã e mestre Jangada, todos ligados a escolas de samba de São Paulo. Esse aspecto musical fornece maior densidade estética para a encenação; isso não ocorre de maneira gratuita, uma vez que as canções presentes na obra dão maior vigor à expressividade da cultura popular.

Com poucas didascálias e raras referências ao cenário e, por extensão, à indumentária das personagens, a peça inova: a cenografia ocupa papel secundário, ao

passo que a ação física e verbal das personagens ocupa papel de destaque, procedimento típico do teatro engajado. Conforme afirma Rosenfeld (1972), no teatro, é a personagem que, absorvendo as palavras do texto, passa a ser a fonte delas, aproximando-se do real. Assim, essa entidade “funda onticamente o próprio espetáculo”, permitindo ao homem viver e contemplar, por meio dela, a plenitude de sua condição.

As análises aqui contidas encontram-se respaldadas pelas técnicas de análise teatral, bem como pelos pressupostos que ancoram os Estudos Culturais. A primeira concentra-se em questões de ordem estrutural do gênero dramático, enquanto a segunda se atém aos mecanismos que regem a estrutura social contemporânea. Embora a peça represente o discurso contido no Novo Testamento bíblico, vale ressaltar que o Jesus retratado por Plínio Marcos reforça o ideário político de conscientização coletiva, um dos principais pontos defendidos pelos Estudos Culturais.

O local inscrito na obra já não são mais os bordéis, os quartos de estrebaria de categoria duvidosa, o universo carcerário, a zona portuária, mas a Galiléia. Ocorre, todavia, que o projeto estético inicial do autor permanece, pois procura atuar em defesa das prostitutas, mendigos, desempregados, enfim, os desvalidos de toda ordem. O tom marxista rege toda a obra e Plínio Marcos procura, em tom incisivo e com uso de uma linguagem direta, denunciar um quadro caótico e desintegrado imposto pela política coercitiva ditatorial brasileira, que, na peça, “finge” ser a de Roma. Durante vários momentos da peça, a relação com o quadro político-social brasileiro é evidente, especialmente no que diz respeito ao regime de exceção (vale ressaltar que o texto é de 1981, portanto o país se encontrava com 17 anos de ditadura política).

Como nas produções anteriores, em *Jesus homem* a sociedade aparece como antagonista na trama, ficando patentes as contradições entre o poder e o não poder; entre as aspirações e as frustrações individuais decorrentes da situação das personagens, especialmente na figura de Judas, que revela, além da ganância, e de corrupção, seu preconceito em relação a Maria Madalena.

Com a obra, Plínio Marcos mantém-se fiel aos seus princípios criadores e, pondo na boca de suas personagens marginais diálogos polêmicos e provocativos, marcados até pelo enfrentamento psicológico, incursiona por um teatro político, empenhado na transformação da sociedade e não na fabricação de ilusões. Mesmo com a perseguição da censura, o dramaturgo permaneceu no país para retratar, por meio da

sua arte, temas envolvendo os injustiçados, os que estão à margem da sociedade, especialmente os subjugados e violentados pelo regime ditatorial que assombrou o Brasil. Nessa perspectiva, o artista afirma que:

Todos nós temos um grande sonho, uma grande meta de prazer e felicidade e que aos poucos e quanto mais nos tornamos adultos vai sendo abafada e proibida, surgindo um imenso abismo entre sonho e realidade. Os que ousam desafiar os sistemas e apontar para o sonho, em busca do prazer e do amor, são os loucos e os sábios. E geralmente terminam punidos ou eliminados. É a história de Cristo. A verdadeira religiosidade, só ela possui essa chave para mais poderosa das subversões. (PLÍNIO MARCOS, 1991, p.11)

Na peça, Plínio Marcos representa o povo como um sujeito histórico, cuja identidade constitui-se como uma “antítese” de um sujeito dominado. O autor luta contra o poder opressor, pois sabe da importância daqueles que constituem a base da pirâmide social. O dramaturgo funciona como um porta-voz (assim como o protagonista de *Jesus homem*) daqueles que estão à margem e luta pela representação das “minorias”.

Conforme Enedino (2009), a teatralidade de Plínio Marcos está justamente no seu compromisso em retratar como “gente” o que a sociedade rotula e considera “marginal”. Sua obra ganha fôlego no enfoque questionador do artista quanto ao denso desafio de reavaliação e, por conseguinte, reestruturação da complexa estrutura social que rege um país que a cada dia se esquece de seu passado.

No texto, encontram-se explícitos enunciados de cunho eminentemente político, o que remete ao Estado (Império Romano) a condição de mola propulsora de formação ideológica institucional, ou seja, como lugar da subserviência, da submissão do indivíduo ao poder, porém a obra surge como um sopro de esperança de que os seguidores de Jesus possam reivindicar, de forma organizada, seus direitos, a fim de que a alienação em que se encontram se dissipe de forma completa, trazendo a liberdade individual para se alcançar a coletiva.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Wagner Coriolano de. *Quando o teatro encena a cadeia – atualidade e recepção da dramaturgia de Plínio Marcos*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Trad. de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BRANDÃO, Antonio; DUARTE, Milton. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo, Editora Moderna, 2008.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- CARVALHAL, Tania Franco. *O próprio e o alheio*. 2003. 1. ed. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- CASTRO, Gizylene Clímaco de. *A subalternidade em Plínio Marcos: uma leitura de Quando as máquinas param*. Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2009. Dissertação (Mestrado)
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcellos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.
- DEL RIOS, Jefferson. Jesus Homem entra na roda dos batuqueiros. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 9-10, jan. 1981.
- EAGLETON, Terry. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009.
- ENEDINO, Wagner Corsino; CASTRO, Gizylene. Clímaco de. Literatura e representação social: a marginalidade e a subalternidade em Plínio Marcos. In: *Literatura e Autoritarismo*. Translações culturais: repressão e resistência, nº 13, 2009, p. 94-108. Disponível em http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num13/art_07.php. Acesso em 08/02/2010.
- ENEDINO, Wagner Corsino; IGNÁCIO, Éwerton de Freitas. Literatura e marginalidade em Plínio Marcos: uma leitura de *Querô: uma reportagem maldita*. In: *Literatura e Autoritarismo*. Contextos históricos e produções literárias, nº 12, 2008, p. s.d. Disponível em http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num12/art_01.php. Acesso em 08/03/2010.

- ENEDINO, Wagner Corsino; SOUZA, Jr. Paulo Nogueira de. A Pós-Modernidade e os Estudos Culturais na obra de Renato Russo: Uma Leitura de *Perfeição*. In: *Papéis*, Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2006, p.65-85.
- ESCOSTEGUY, A. C. Estudos culturais: uma introdução. In: SILVA, T. T. (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 135-166.
- FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.
- FIGUEIREDO, Carlos Vinicius da Silva. *O direito ao grito: a hora do intelectual em Clarice Lispector*. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2009. Dissertação (Mestrado)
- FONSECA, Raquel de Oliveira. *Sexo e poder em navalha na carne*. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2003. Dissertação (Mestrado)
- FREITAS, Maria Teresa de. Romance e história. *Uniletras*, 11, n. 11, Ponta Grossa, 1989, p. 109-118.
- GARCIA, Clóvis. Teatro: um exemplo de como enfrentar a crise. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p.11-3, 13 fev. 1981.
- GUZIK, Alberto. Assim Jesus botou o bloco na rua. *Isto é*. São Paulo, p. 7-8, 07 jan. 1981.
- HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Dp&A, 2005.
- HATTNER, Álvaro. Pós-modernismo e cultura popular: algumas observações. In: *Cadernos de Estudos Culturais: crítica contemporânea*. v.2, n. 3, p. 09-14, jan./jun. Campo Grande: Ed. UFMS, 2010.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- MAGALDI, *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.
- MAIA, Fred, CONTRERAS, Javier Arancibia e PINHEIRO, Vinicius. Plínio Marcos: *A crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MATTERLART, A. e NEVEAU, E. *Introdução aos Estudos Culturais*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.
- MEDEIROS, Jotapê. Plínio Marcos alimenta a fama de nocivo. São Paulo. *O Estado de S. Paulo*. 22 de julho de 1995.
- MELO, Paulo Roberto Vieira de. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1993. (Tese de Doutorado).
- MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

NAPOLITANO, Marcos. *O regime militar brasileiro: 1964-1985*. 4. ed. São Paulo: Atual, 1998. (Discutindo a História do Brasil)

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Trad. para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PENHA, Elizabeth Souza. *La mano en la tierra: os contos interculturais de Josefina Plá*. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2006, 142 p. (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários).

PLÍNIO MARCOS DE BARROS. *Jesus Homem: peça e debate*. São Paulo: Grêmio Politécnico, 1981.

_____. *Plínio Marcos: o tarólogo maldito*. Jornal da Tarde. São Paulo. 17 de janeiro de 1991, p. 11.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 83-101.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 9-49.

_____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

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.

ROZON, Évellin Michele. Entre o desejo e a realidade: o percurso estético de A dança final. Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2008. Dissertação (Mestrado)

SILVA, Kátia Carvalho da. *Tensão em imagem: um olhar decadentista em A navalha na carne*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001. Dissertação (Mestrado)

SKIDMORE, Thomas. Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985. Trad. Mário Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Tradução e notas Flávia Nascimento. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

SOUZA, Eneida Maria de. A teoria em crise. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 65-88.

TRIVELONI, Marcus Vinicius Garcia. *Plínio Marcos e a perspectiva utópica de superação*. Assis: Faculdade de Ciências e Letras – UNESP, 2007. 150 p. (Dissertação de Mestrado)

www.pliniomarcos.com

ANEXOS