

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
COORDENADORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**BALADA EMBALANTE**

**CARLOS EUCLIDES MARQUES  
MAIO DE 1997**

**CARLOS EUCLIDES MARQUES**

**BALADA EMBALANTE**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
à obtenção do grau de Mestre em Literatura  
Área de concentração: Teoria Literária.  
Curso de Pós-Graduação em Literatura  
Universidade Federal de Santa Catarina  
Orientador: Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos

**FLORIANÓPOLIS**  
**MAIO DE 1997**

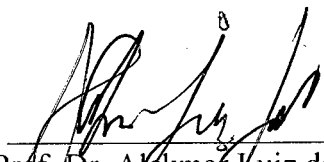
**“BALADA EMBALANTE.”**

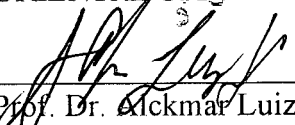
**CARLOS EUCLIDES MARQUES**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título


**MESTRE EM LETRAS**

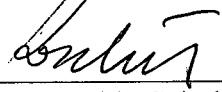
Área de concentração em Teoria Literária, e aprovada na sua forma final  
pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade Federal de Santa Catarina.

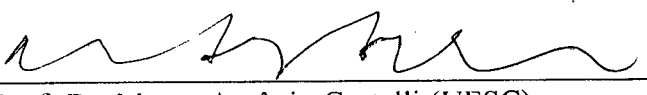
  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos  
ORIENTADOR

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos  
COORDENADOR DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos  
PRESIDENTE

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Donaldo Schüler (UFRGS)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marco Antônio Castelli (UFSC)

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Lauro Junkes (UFSC)  
SUPLENTE

É importante que os seres excelentes não excluam de si o que é inferior, que os belos não excluam de si a barbárie, embora a mistura não deva ser excessiva. Eles devem reconhecer, de modo determinado e sem sofrimento, a *distância entre um e outro de forma a agir e a tolerar a partir desse reconhecimento*. Quando o isolamento é excessivo, eles perdem sua eficácia, sucumbindo na solidão. Quando a mistura é excessiva, também não é possível qualquer eficácia, pois ou passam a falar e a agir uns contra os outros como se fossem iguais, negligenciando o que lhes falta e, portanto, o lugar de onde devem ser concebidos, ou então fixam-se tão demasiadamente nesse ponto que acabam por repetir a falta que deveriam purificar. Em ambos os casos, não se dá nenhuma ação porque ou sempre aparecem sem qualquer ressonância, permanecendo sozinhos em sua luta e amargura, ou se submetem ao estranho e ao banal com demasiada serventia, acabando por se sufocar.

Friedrich Hölderlin

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pela possibilidade de chegar aqui.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos, por me aceitar como orientando e, é claro, por suas observações, suas indicações de leitura, seu tempo “perdido”.

Ao meu irmão, Paulo Euclides, e minha irmã, Ana Maria, pelas primeiras leituras e correções gramaticais.

À atriz e amiga, Juliani Nesi, por longas horas de conversas sobre o *fazer teatral*.

À minha mais assídua leitora, Adair de A. Neitzel.

Ao Prof. Dr. Lauro Junkes, pelos conselhos na defesa de projeto.

Ao Prof. Dr. Marcos Antonio Castelli, pelos toques, pelo empréstimo de livros e, principalmente, por vasto material (artigos de revistas e jornais) sobre Plínio Marcos.

À CAPES, pois sem o órgão financiador não teria o ócio necessário para terminar em tempo.

Enfim, àqueles que, de uma forma ou de outra, impulsionaram minha caminhada, com seu sorriso, com seu elogio (afinal, o ego também precisa!) e mesmo aos críticos mordazes.

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	VI
<b>ABSTRACT</b> .....	VII
<b>APRESENTAÇÃO GERAL</b> .....	VIII
<b>OBJETIVOS</b> .....	VIII
<b>METODOLOGIA</b> .....	X
<b>JUSTIFICATIVA</b> .....	X
<b>BALADA EMBALANTE</b> .....	01
<b>A MARCAÇÃO</b> .....	01
<b>ENSAIO GERAL</b> .....	05
<b>BALADA EMBALANTE</b> .....	21
<b>PRÓLOGO</b> .....	21
<b>O QUE É, O QUE É? OU POR QUE O PALHAÇO CHORA?</b> .....	44
<b>O PALHAÇO O QUE É, ALÉM DE LADRÃO DE MULHER?</b> .....	53
<b>Ê UM, É DOIS, É TRÊS... E LÁ VOU EU!</b> .....	62
<b>VIDA, MINHA VIDA, OLHA O QUE QUE EU FIZ</b> .....	67
<b>ÊXODO</b> .....	78
<b>A SAIDEIRA OU CÂNTICO DOS CÂNTICOS</b> .....	83
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	102

## RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo inicial refutar a opinião de que certas obras de Plínio Marcos — *Balada de um palhaço*, *Jesus-Homem* e *Madame Blavatsky* — são *entrópicas*, ou seja, que a dramaturgia pliniana sofre uma degeneração em relação a suas primeiras peças — *Dois perdidos numa noite suja*, *Barrela*, *Abajur lilás* entre outras — e, a partir daí, mostrar as qualidades dramáticas da segunda fase. Em um primeiro momento, a dramaturgia pliniana apresenta-se centrada no *diálogo*, passando, num segundo momento, a centrar-se no *espetáculo*, num processo que chamamos *mudança de foco*. Acompanha essa *mudança de foco* um teor *místico* e *mítico*. Em vista disto, a segunda fase recebe a denominação de “fase mística”. Contudo, para boa parte da crítica, esse conteúdo é visto pejorativamente. Por isso, recuperamos a caráter positivo desses conceitos para dar um novo enfoque à segunda fase, qual seja, a vitalidade e continuidade da dramaturgia pliniana centrada em sua *espetacularidade*.

## ABSTRACT

This dissertation has the initial objective of refuting the opinion that some works of Plínio Marcos — *Balada de um palhaço*, *Jesus-Homem* e *Madame Blavatsky* — are *entropic*, that means, the *plinian* dramaturgy suffers a degeneration in relation to his first plays - *Dois perdidos numa noite suja*, *Barrela*, *Abajur lilás* among others - and then to show the dramatic qualities of the second phase. In a first moment, the *plinian* dramaturgy presents itself centered in the *dialogue*, passing in a second moment to be centered in the *spectacle*, a process we call *change in focus*. Accompanies this *change in focus* a *mystic* and *mythic* text. For that reason the second phase receives the denomination of “mystic phase”. Nevertheless, for great part of the critique this content is seen pejoratively. But we recuperate the positive character of these concepts, to show a new way of focussing at the second phase, aiming at the the vitality and continuity of the *plinian* dramaturgy centered in its *spectacularity*.



## APRESENTAÇÃO GERAL

### OBJETIVOS

Nossa tese tem por objetivo principal refutar a opinião de que certas obras de Plínio Marcos — *Balada de um palhaço*, *Jesus-Homem*, *Madame Blavatsky* — são *entrópicas*, ou seja, que a dramaturgia pliniana sofre uma degeneração em relação as suas primeiras peças — *Dois perdidos numa noite suja*, *Barrela*, *Abajur lilás* entre outras — e, a partir daí mostrar as qualidades dramáticas da segunda fase. Essa visão depreciativa vem acompanhada de uma classificação — encontrada na tese de doutorado de Paulo Vieira, *Plínio Marcos, a flor e o mal* — que denomina a fase em questão de “mística”, incluindo, além das três peças, supracitadas, *A mancha roxa*, que não trabalharemos aqui, pois implicaria um redirecionamento de nossa construção. A peça em questão está mais para o universo da chamada *primeira fase*: um ambiente de presídio, um linguajar de baixo calão, embora apareça uma personagem com características *míticas*. Ainda assim, cabe dizer que *A mancha roxa* mereceria um tratamento todo especial, reordenando toda a análise a partir desta; porém, em função do nosso recorte, deixamo-la de lado. No nosso ponto de vista, a nomenclatura é correta se tomarmos as características dos personagens principais — Bobo Plin, em *Balada de um palhaço*, Madame Blavatsky, da peça homônima, e Jesus, de *Jesus-Homem*. Todos eles apresentam uma relação intimista com o sagrado (*hierofania*) e, como sabemos, o *místico* é aquele que tem uma forma de interação pessoal com o divino, estabelecendo com ele uma

relação direta. Contudo, esse conceito tem, em Paulo Vieira e na crítica em geral, um preenchimento negativo, servindo apenas para reforçar a idéia de degeneração na dramaturgia pliniana. Indo de encontro a esse preenchimento, queremos recuperar o sentido positivo do termo *místico*, assim como o de outro termo dentro do leque das *hierofanias*: o *mítico*. Ambos são recursos alegóricos utilizados por Plínio Marcos para dar uma *espetacularidade* — no sentido grego de *theatron*, teatro, ou seja, como *teatralidade* — maior a sua dramaturgia, indicando, entre outros aspectos, uma grande elaboração quanto ao jogo cênico. O que há na dramaturgia pliniana é uma mudança de foco. Primeiramente, ele apresenta-se centrado no *diálogo*, característica da primeira fase, passando a centrar-se no *espetáculo*, na segunda fase.

Essa mudança na dramaturgia pliniana está por trás de uma concepção do *fazer teatral* como possibilidade de inquietar o espectador, algo próximo da *catarsis* aristotélica. Essa opinião pode ser justificada com as falas de Plínio Marcos sobre o assunto e que se encontra alegorizada, particularmente, em *Balada de um palhaço*. Isso justifica a maior atenção dada a essa peça — ponto de partida de todo o segundo capítulo de nossa tese. Por trás dessa *visão do fazer teatral*, encontramos uma preocupação *ontológica*, uma busca de uma *primordialidade*, muitas vezes de caráter *hedonista* (prazer), para que o homem, enquanto *sujeito em relação*, enquanto *ser-no-mundo*, possa ser feliz (*eudaimonia*), adquirindo seu equilíbrio interior, sua *autolibertação*. Todos esses aspectos nos levam para o campo de uma reflexão mais filosófica. De fato, encontramos em Plínio Marcos, através de uma linguagem simples, um *filosofar* extremamente profundo — tomado como questionamento acerca do sentido das coisas no mundo, do *ser*, enfim, da vida.

## METODOLOGIA

Pelo exposto nos objetivos, nossa tese pode ser classificada no campo da Literatura Comparada. Nessa medida, o que fazemos é uma aproximação entre textualidades:

1. Da Literatura, particularmente o gênero dramático, com a Filosofia, envolvendo, aqui, diversas correntes: a Filosofia Clássica Grega, principalmente a Trágica; o Epicurismo, seja na sua vertente helenista, seja na renascentista, com Giordano Bruno e seu *panteísmo atomista*; o existencialismo; o espírito trágico nietzscheano; a estética benjaminiana entre outros;
2. De Literaturas: a tragédia grega e a dramaturgia pliniana.

Trabalhamos, também, a *intra* e a *intertextualidade*, ou seja, as relações entre as diferentes fases da obra pliniana e dessas com outros textos.

Nos valem, ainda, de uma exegese detida e minuciosa do texto, principalmente, no segundo capítulo, onde tomamos como base a peça *Balada de um palhaço*, rastreando o significado e as possíveis implicações de cada fala.

## JUSTIFICATIVA

Nosso intento se justifica, primeiramente, pela escassez de escritos mais aprofundados sobre a dramaturgia pliniana e, particularmente, quanto à fase “mística” em questão; segundo, porque tentamos estabelecer uma interpretação diferenciada acerca dessa segunda fase, abrindo, talvez, uma polêmica junto à crítica que, por sua vez, pode produzir novas possibilidades interpretativas dentro da academia. Esse olhar diferencial, sendo bem fundamentado, é, por si só, uma grande justificativa, assim como o caráter interdisciplinar,

mostrando os limites da compartimentação do conhecimento, um tema bastante pertinente a nossa contemporaneidade.

## BALADA EMBALANTE

### A MARCAÇÃO

Plínio Marcos nos foi apresentado na disciplina do Prof. Dr. Marco Antonio Castelli, PGL3116 — Literatura Contemporânea, no semestre 96.1. A leitura de algumas de suas peças despertou analogias com a tragédia grega. Logo, veio a leitura de alguns críticos e, a partir desses, encontramos um problema: em geral, a crítica não vê com bons olhos algumas peças plinianas, considerando-as empobrecidas em relação às primeiras. Entre esses críticos está Paulo Vieira. Em sua tese de doutorado, *Plínio Marcos, a flor e o mal*, por seu caráter compilativo, sintetiza muito bem a visão geral da crítica. Paulo Vieira divide a dramaturgia de Plínio Marcos em três fases: 1ª.) “...compreende os anos sessenta e setenta, onde estão os marginais e desvalidos...”; 2ª.) “...refere-se aos textos místicos...”; 3ª.) os musicais<sup>1</sup>. Mesmo usando essa classificação, discordamos do sentido depreciativo de *místico* dado pelo crítico. Isso apenas reforça a idéia de empobrecimento da segunda fase em relação à primeira, num processo que Paulo Vieira chama de *entropia*. Assim sendo, o que queremos é mostrar os equívocos dessa hipótese e como os elementos *hierofânicos* na obra de Plínio Marcos, particularmente, na segunda fase, refletem uma dramaturgia apurada, uma *espetacularidade* dramática e uma linha de continuidade bastante clara.

Para tanto estabelecemos a seguinte estrutura:

1. **Ensaio Geral** — a partir de Paulo Vieira, visitamos outras obras de Plínio Marcos,

---

<sup>1</sup> Cf. *Plínio Marcos, a flor e o mal*, p. III. A referência completa dessa obra, assim como das outras citações, encontra-se na bibliografia, ao final deste trabalho. Tese publicada, em 1994, com algumas modificações.

com o objetivo de refutar a tese da *entropia*, proposta por aquele. Segundo essa visão, a segunda fase da dramaturgia pliniana é considerada de modo pejorativo (empobrecimento) quanto aos elementos *hierofânicos* da sua obra, recuperando uma série de conceitos gregos ligados à dramaturgia, assim como algumas correntes filosóficas, para fundamentar nossa contraposição;

2. **Balada Embalante** — fizemos uma leitura pontuada do texto; tomamos a peça *Balada de um palhaço* — escolhida entre outras da segunda fase, como texto exemplar — e vamos rastreando o significado e as possíveis implicações de cada fala; subdividimos a peça conforme os limites temáticos (episódios) propostos pelo próprio texto;
3. **A Saideira ou o Cântico dos Cânticos** — a partir de uma definição dos conceitos *místico* e *mítico*, mostramos que a obra de Plínio Marcos apresenta os dois aspectos. *Balada de um palhaço* é vista dentro da segunda fase, acentuando suas semelhanças e diferenças em relação às outras duas peças dessa fase — *Jesus-Homem* e *Madame Blavatsky* — e mostrando o seu caráter exemplar. Através dessa relação, fica mais claro o conteúdo *ontológico* (uma preocupação com o *primordial* no homem) por trás da roupagem *mítica* e *mística* da obra pliniana.

Nossas fontes teóricas vêm de toda uma leitura sobre e de tragédias gregas; um pouco de Nietzsche, particularmente, *O nascimento da tragédia*; da Filosofia Grega Clássica; do Epicurismo, seja na sua vertente helenista, seja na renascentista, com Giordano Bruno e seu *panteísmo atomista*; da Filosofia Existencialista; da estética benjaminiana; muito de Mircea Eliade, principalmente quanto à questão das *hierofanias*, onde se encontram o *místico* e o *mítico*. Tudo isso coloca nosso trabalho no campo da Literatura Comparada, da *Intra* e *Intertextualidade* e nos põe em face do problema da compartimentação do saber, uma das angústias contemporâneas.

Aprendemos, dentro de uma certa concepção epistemológica, que cada campo do saber tem seu objeto próprio e seu limite de atuação. O conhecimento, nessa perspectiva, é tomado a partir da análise dos fatos. Essas idéias sobrevivem, ainda hoje, na recusa e no desprezo pela metafísica; na valorização extremada do fato, da experiência e da prova; na confiança sem reservas na ciência; no esforço por dar uma forma “científica” ao estudo dos fenômenos sociais; na proposta de uma sociedade “científica”, planejada e organizada, prevista e controlada em todos os seus níveis.<sup>2</sup>

A fragmentação cada vez maior do conhecimento resulta do ideário positivista. A especialização de determinado aspecto de um objeto — sabe-se cada vez mais de cada vez menos — tem produzido um distanciamento muito grande daquilo que é estudado e de seu emaranhado relacional, ou seja, da particularidade e da totalidade. Perdeu-se, assim, o modelo — motor do conhecer —, mesmo porque essa concepção abandonou as discussões acerca das finalidades e das origens do conhecimento. Reflexo disso tudo são nossas academias, onde cada curso, cada disciplina, cada professor cuida de um determinado saber, do qual ele detém, não raras vezes, a propriedade, marcando seu espaço e atacando aqueles que o ameaçam. Mesmo assim, vemos surgir — no limite do limite — questionamentos acerca dessa atitude epistemológica. São novos campos do conhecimento que precisam do outro, estabelecendo relações de caráter *multidisciplinar*, *interdisciplinar* ou *transdisciplinar*.

Ao nos depararmos com a obra de Plínio Marcos, tivemos que refletir acerca da relação entre Filosofia(s) e Literatura(s), entre as concepções legadas por épocas passadas e o mundo contemporâneo, entre o *ser* e *dever-ser*; procurando um sentido, não só para a obra do dramaturgo, mas também para nossa própria vida. Não procuramos conhecimento disso ou daquilo, simplesmente para obter títulos ou resolver problemas práticos, mas pelo prazer, parentemente descabido, da descoberta, pela possibilidade de crescer. Ilusões diriam alguns,

---

<sup>2</sup> Maria Célia SIMON, *O positivismo de Comte*. In: *Curso de filosofia*, p. 129.

loucura diriam outros, mas foram ilusões e loucuras que fizeram o mundo, a humanidade chegar aonde está. Ainda somos platônicos, precisamos do modelo, isto é, da metafísica.



## ENSAIO GERAL

Faremos, primeiramente, algumas observações gerais. Paulo Vieira, como já dissemos, divide a dramaturgia de Plínio Marcos em três fases: 1ª.) “...compreende os anos sessenta e setenta, onde estão os marginais e desvalidos...”<sup>3</sup>; 2ª.) “...refere-se aos textos místicos...”; 3ª.) os musicais.

Ao apresentar uma das fases como “mística” — na qual está incluída *Balada de um palhaço* —, Paulo Vieira nos faz pensar sobre a diferença entre *místico* e *mítico*. *Místico* é uma atitude individual de espiritualidade, aquele que pratica os *mistérios religiosos*, que tem um contado direto com o *divino*; *mítico* é uma construção coletiva, faz referência às origens, a um *tempo primordial*. Contudo, é comum o preenchimento pejorativo<sup>4</sup> de ambos os termos. Contudo, queremos ver esses conceitos de uma outra forma: como *manifestação do sagrado (hierofania)*, como uma *estrutura de pensamento*, como uma *visão de mundo* que o homem moderno não entende muito bem, mas que, em muitos casos, mantém, apesar de *profanizada*.

Entendemos que a classificação de Paulo Vieira recorre a características de alguns personagens da segunda fase, sua relação individual com o sagrado e não com o conteúdo *ôntico*; por essa faceta (dos personagens), a denominação “fase mística” é de extrema

<sup>3</sup> Na realidade, essas figuras não desapareceram do repertório pliniano de personagens: Jesus, em *Jesus-Homem*, é um à-margem, um “líder” dos despossuídos, oprimidos pelos romanos; Madame Blavatsky, personagem da peça homônima, é uma figura perseguida política e religiosamente e, nesse sentido, marginalizada; mesmo nossos palhaços, em *Balada de um palhaço*, são saltimbancos, desses de circos que andam pela periferia ou pelas cidades interioranas. Marginais e desvalidos são temas recorrentes em toda obra de Plínio Marcos, opinião que não é negada por Paulo Vieira.

<sup>4</sup> Como enganador: é o que podemos ver em mistificação, no caso de místico; ou fábula, para mítico.

pertinência. Contudo, vemos uma profundidade maior na obra de Plínio Marcos. Para nós ela apresenta tanto elementos *míticos* como *místicos* e, por trás deles, uma visão da *condição humana*, de seus limites e de suas potencialidades em relação ao mundo em que vive.

Com isto, queremos desfazer um certo equívoco, a saber, o de se tratar a segunda fase da obra pliniana pejorativamente: primeiro, pelo uso negativo do conceito *místico*; segundo, consequência do anterior, vê-la como *entrópica*, ou seja, indicando um empobrecimento dessa fase. Vamos retomar os conceitos de *mítico* e *místico* e a relação com a dramaturgia pliniana no último capítulo. Essa breve incursão, contudo, reforça a aproximação entre a dramaturgia pliniana e a grega clássica, pois o teatro grego tem um conteúdo *hierofânico* já na sua origem. Lembremos que novas tragédias eram apresentadas nas Grandes Dionísias: festivais em homenagem a Diônisos<sup>5</sup>, o deus do vinho, da música e da poesia... Esses festivais, por sua vez, tinham uma importância sócio-político-religiosa tão grande na Grécia clássica que o próprio Estado financiava a ida daqueles que não podiam pagar, para assistir aos espetáculos.

Essa relação *teatro e sagrado* remonta aos primórdios da humanidade, à interação do homem com a natureza. Para o homem desse tempo remoto, *in illo tempore*, a natureza era uma entidade a ser respeitada e cultuada, com a qual ele estabelecia uma relação de *simpatia* (sofrer junto). Uma *visão de mundo* na qual tudo interage com tudo, onde mesmo as coisas materiais são divinas. Eis os elementos originários dessa relação. Entrevemos a gênese do teatro naqueles que primeiro cantaram e dançaram em torno de uma fogueira, de um animal abatido, de um desenho no fundo de uma caverna ou outras circunstâncias semelhantes, pedindo a sua mãe Terra e a seu pai Céu as dádivas da vida. Os deuses, por vezes, manifestavam sua raiva trovejante, seu vomitivo estado de ânimo (com o qual purificavam a vida na terra, expelindo suas próprias entranhas) e mesmo seu carinho sibilante, que *flautejava*

---

<sup>5</sup> Também conhecido como Baco. Há outras formas de grafar em português o nome desse deus: Dionísio, Dioniso. Isso já encontramos no próprio grego, nas variantes dialetais.

por entre as cadeias montanhosas.

Certamente, ao longo das transformações da humanidade, esses rituais de *comunhão*<sup>6</sup> com a natureza adquiriram novas significações e, a partir dessas significações, surgiram novas relações, que, por sua vez, transformaram-se em novos elementos simbólicos relacionais e, assim, sucessivamente. Aos poucos, foram antropomorfizados e unificados em torno de uma religião e, bem mais tarde, dessacralizados pelo teatro moderno, pelo menos na maioria das vertentes.

Ao que parece, essa dessacralização tem suas origens na Grécia Clássica. A religião grega não possuía sacerdotes. Cuidar dos locais sagrados e dos rituais eram atividades temporárias, ou seja, não havia uma casta sacerdotal que mantinha e transmitia o *saber religioso*:

A imensa maioria dos sacerdotes nunca recebeu qualquer tipo de formação que os preparasse para sua função; o caso dos adivinhos é especial, pois a adivinhação não se confunde com a qualidade de sacerdote. Os sacerdotes não têm, como tais, nenhuma doutrina. É uma religião sem dogma. Executam os atos do culto, essencialmente os sacrifícios, mas não propagam; na grande maioria dos casos, nenhum tipo de ensinamento. Sem dúvida, também aqui existem exceções (...)<sup>7</sup>

Os deuses gregos são demasiadamente humanos, introduzindo elementos que explicam a particularidade do fenômeno religioso grego:

A racionalidade do divino conduz a uma religiosidade “exterior”, que mais convém ao público a que se dirigem as epopéias: à *polis* aristocrática. Essa religiosidade “apolínea” permanecerá como uma das linhas fundamentais da religião grega: a de sentido político, que servirá para justificar as tradições e instituições da cidade-

<sup>6</sup> Ficamos, aqui, com seu sentido latino: *communione* - participação mútua, associação, conformidade (sem a idéia de conformismo). Plínio Marcos usa diversas vezes esta palavra em entrevistas. Para alguns, isto, pode reforçar sua relação com a igreja católica, acrescido dos elogios à Dom Paulo Evaristo Arns, à Pastoral da Terra, às Comunidades de Base e outros movimentos ligados à ala progressista da igreja católica. Entretanto, Plínio Marcos “foge” à pergunta: “Mas você é cristão?”, recorrendo à complexidade da questão e ao reducionismo dos rótulos. (Cf. *Debate*. In: *Jesus-Homem*, p. 48.). Na realidade, as palavras *comunhão* e *religião* têm, para Plínio Marcos, um sentido bem amplo, mais próximo de suas etimologias.

<sup>7</sup> Cf. *A religião grega*, p. 12.

Estado.<sup>8</sup>

A antropomorfização pode ser vista nas transformações da tragédia grega: “Na tragédia primitiva predominavam a parte lírica e os cantos do coro: a ação e os diálogos subordinavam-se a eles. Essa proporção inverteu-se gradualmente.”<sup>9</sup>

Esta inversão toma força: primeiro, com a inserção de mais um ator, por Ésquilo, contabilizando dois; segundo, com outro acréscimo de Sófocles, contabilizando três; e, por fim, com Eurípides, a quase retirada do coro (pelo menos na forma dos seus antecessores), a representação de situações bem mais próximas do cotidiano e a crítica à tradição religiosa. Aos poucos, vemos os deuses desaparecendo dos dramas trágicos: primeiramente, temos apenas deuses (nestas tragédias, os seres humanos são personagens secundários ou giram em torno de um tema religioso-moral, diretamente ligado aos deuses); num segundo momento, temos deuses e homens em peso de igualdade<sup>10</sup>; por último, temos apenas os seres humanos. Entretanto, essa mudança de foco não é tão linear — mesmo em Eurípides podemos ver deuses como personagens principais. É o caso de *As bacantes*, na qual o protagonista principal é Diônisos (Baco); é também o caso de *Os persas*, de Ésquilo, peça excepcional deste tragediógrafo, construída em cima de um fato histórico contemporâneo ao poeta (a guerra entre gregos e persas<sup>11</sup>), retratando, assim, o cotidiano bélico dos gregos.

No comentário de Albin Lesky essa diluição do sagrado no profano, ao longo dos três grandes trágicos, fica bem clara:

Em Ésquilo, o matricídio é simultaneamente uma necessidade do destino e um crime. Nessa cisão, que é resolvida em plano mais alto, na religião de Zeus profetizada pelo poeta, reside sua problemática trágica. Em Sófocles, o mandamento de Apolo guarda seu direito de sacra tradição. Em Eurípides, a ação

<sup>8</sup> Cf. *Pré-Socráticos*, Col. *Os pensadores*, p. X.

<sup>9</sup> Cf. *Dicionário Oxford de literatura clássica: grega e latina*, p. 498.

<sup>10</sup> No que se refere ao papel do personagem e ao diálogo, não no sentido moral-religioso; fazemos esta ressalva, pois a questão moral-religiosa era, em muitas tragédias, o tema central, por exemplo *Antígona*, de Sófocles.

<sup>11</sup> Cf. *Introdução*, de Mário da Gama KURY a sua tradução de *Os persas, A tragédia grega*, vol. 4.

desprende-se de quaisquer vínculos religioso; são homens que praticam e devem responder por ela, mas não podem fazê-lo. Sem dúvida, por trás deste Orestes também se encontra o mandamento de Apolo, mas o velho traço lendário não conduz a uma antinomia frutífera para o trágico na peça, que é simplesmente recusado.<sup>12</sup>

Na etimologia de teatro encontramos essa relação com o sagrado. A partir de uma raiz comum *theos* (*θεός* - *s. m. f.* Deus, a divindade), obtemos uma série de palavras, entre elas *theatron* (*θέατρον*) que pode significar: teatro; lugar no teatro; num sentido coletivo, espectadores; lugar de reunião. Lembrando que o feminino de *theos* é *theá* (*θεά*), por uma simples mudança de acento, obtemos *theá* (*θέα*): ação de olhar ou contemplar; aspecto; objeto de contemplação, espetáculo; lugar donde se contempla, bancada do teatro.

Há inúmeras metáforas no pensamento grego em torno da relação entre visão e conhecimento. Descobrimos que o espectador, em sua bancada, é uma metonímia do próprio deus, pois, assim como os deuses do monte Olimpo, ele contempla o “ridículo” dos atos humanos. Diferente da divindade, o espectador não pode mudar a história, pelo menos no exato momento da encenação. Agora, se pensarmos na *cartarsis* (*κάταρσις*), podemos ver a purificação de seus atos morais futuros e, na democracia (recuperando um dos sentidos de *theatron* como lugar de reunião, a assembléia), a possibilidade de mudar as leis que regem a *polis* (*πολίς*). O teatro torna-se um lugar privilegiado na ordem sócio-político-moral da Grécia. Era possível ensinar através dele. O espectador, de seu lugar privilegiado, apreendia (nas diversas acepções de apreender: assimilar mentalmente; entender, compreender; cismar, ruminar; reforçando as metáforas entre visão e conhecimento). Essa atitude pedagógica manteve-se ao longo da Idade Média<sup>13</sup>, dentro de outro contexto ideológico.

Ao que parece, dramaturgos da estirpe de Plínio Marcos têm recuperado este caráter

<sup>12</sup> Cf. *A tragédia grega*, pp. 233-4.

<sup>13</sup> O acentuado nível de analfabetismo desta época leva ao uso da arte como forma de repassar os ensinamentos religiosos, através de figuração dos atos exemplares da história bíblica.

transcendental da angústia humana de *ser-entre-outros*. E, nesses *outros*, estão as forças da natureza — outrora tão bem representadas na diversidade do panteão<sup>14</sup>, hoje, pretensamente subjugada pelo homem. Plínio Marcos recupera o caráter propedêutico e a sacralidade do teatro. Embora relacionemos a retirada dos deuses com a dessacralização e um conseqüente antropocentrismo, cabe destacar que a retomada da sacralidade não implica, necessariamente, a recuperação de deus (ou deuses). Essa sacralidade pode se manifestar em uma formulação *físico-ôntica* (em um ser corpóreo e não espiritual), ou seja, uma *busca da essencialidade humana* e sua relação primordial com a natureza, ou ainda, a capacidade do homem de estar ciente de sua natureza transcendente que o coloca *para além* dos limites da lógica científica, da ideologia e de qualquer outro “sistema carcerário”.

Paradoxalmente, o que queremos dizer é que nem sempre precisamos acreditar em Deus (ou deuses), para manifestarmos atitudes de caráter *hierofânico*. Um homem pode ser tratado como deus, quando o envolvemos em uma *aura*. Há um grande número de exemplos disso em nossos dias: o culto a um ídolo, que pode ser um jogador de futebol, um artista de cinema ou televisão, um cantor; a criação de associações (fã-clubes), que guardam todo tipo de *souvenir*, padronizam suas vestimentas e promovem encontros para rememorar seus ídolos; a veneração a um governante, como no peronismo, no getulismo, no stanilismo, etc. O simples fato de pregarmos na parede de nosso quarto um pôster, seja ele, de uma mulher nua, um artista, um pensador... mostra um *valor de culto*, indicando resquícios de uma *sacralidade*, embora, estejamos em um universo profano<sup>15</sup>. Walter Benjamin, ao falar da *queda da aura*, mostra a transição do *valor de culto* ao *valor de exposição*. Para ele, o advento da fotografia e seu prolongamento, o cinema, levam a um redimensionamento sobre o conceito de *obra de*

<sup>14</sup> Tomemos o sentido etimológico, todos os deuses, não o arquitetônico.

<sup>15</sup> Na realidade, como podemos ver através de Mircea ELIADE, a oposição entre *sagrado* e *profano*, para identificar o que seja uma *hierofania*, é muito tênue. Desse modo, qualquer objeto ou pessoa pode passar do universo do *profano* para o do *sagrado*. Cf. *Aproximações: estruturas e morfologia do sagrado*. In: *Tratado de história das religiões*, pp. 07-38, ou ainda, *O sagrado e o profano*, *passim*.

*arte*, pois essas novas *técnicas de reprodução* quebram a relação existente entre o *espectador* e a *obra*. Na perspectiva tradicional, a *obra de arte* é exposta em um ambiente exclusivo, os espectadores vão a ela e não o contrário. Dessa forma, temos nos museus e nas salas de exposições uma espécie de templo, mantendo resquícios daquela relação direta entre arte e religião ou *visão mítica*, que encontramos desde as “primeiras manifestações artísticas”<sup>16</sup> até o Renascimento, quando essa relação começa a diluir-se e surge o conceito de *Arte* como algo independente. Com a fotografia e o cinema esse *valor de culto* perde-se, pois é possível ser proprietário de uma *obra de arte* que, por sua vez, também é propriedade de outros; várias pessoas podem ter uma mesma *reprodução*, sem que essa reprodução seja desprovida de seu *valor artístico*. Contudo, ela não dispõe mais de uma *aura*, conceito que Walter Benjamin explica metaforicamente:

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.<sup>17</sup>

Esse fenômeno, segundo Benjamin, vai ao encontro das necessidades das massas:

*aproximação e multiplicação.*

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite a reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se

<sup>16</sup> Usamos aspas, pois a arte como entendemos hoje só poderia ser devidamente caracterizada assim a partir do Renascimento. Desse modo, as pinturas rupestres, por exemplo, seriam mais manifestações mítico-religiosas do que arte propriamente dita.

<sup>17</sup> Cf. os ensaios: *Pequena história da fotografia, A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas — Magia e técnica, arte e política*, pp. 101 e 170, respectivamente.

relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura. Esse fenômeno é espacialmente tangível nos grandes filmes históricos, de Cleópatra e Bem Hur até Frederico, o Grande e Napoleão. E quando Abel Gance, em 1927, proclamou com entusiasmo: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, farão cinema... Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de novas religiões, sim, todas as religiões... aguardam sua ressurreição luminosa, e os heróis se acotovelam às nossas portas”, ele nos convida, sem o saber talvez, para essa grande liquidação.<sup>18</sup>

Essa *liquidação* é a *queda da aura*. Mas, mesmo aí, o *culto* pode perdurar, pois o que fazemos quando colocamos algo na parede de nosso quarto ou glorificamos políticos ou pensadores é sacralizá-los, pô-los em uma redoma (*aura*). Assim, a massificação de uma determinada imagem também faz proliferar a sacralidade em torno dela. Essa sacralização pode ter aspectos negativos e positivos. Negativos, quando produz uma acomodação, uma alienação, um controle de poucos sobre muitos... Positivos, quando coloca ao homem o desconhecido, a transcendência, a sua efemeridade — sem que isso indique deixar de agir —, seu *ser em transformação*, sua relação com o mundo...

Partindo desse ponto de vista, discordamos da afirmação de que a segunda fase de Plínio Marcos tenha empobrecido sua dramaturgia, como parece refletir a opinião de Paulo Vieira:

Na passagem de uma fase a outra, há um problema que propomos como hipótese nessa exegese, e que trataremos com mais vagar nas páginas seguintes: há uma entropia, uma desordem, uma desorganização, uma perda de qualidade dramática na obra do autor, quando ele abdica das suas personagens malditas e vai em busca das personagens místicas.

A ação que antes era concentrada, em Barrela e semelhantes, ganha um tom épico, em Jesus-Homem e análogas. Os problemas que eram expostos, rápida e intensamente, pelo conflito, perdem o centro, e conseqüentemente também a agilidade, tornando as peças lentas, discursivas.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Cf. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*, pp. 168-9.

<sup>19</sup> Cf. *Plínio Marcos, a flor e o mal*, pp. 87-8.



Um exemplo das mudanças que afetaram significativamente a obra de Plínio, pode-se notar logo na abertura do texto, após a indicação da primeira cena: segue uma longuíssima rubrica, excessivamente explicativa, sobre a posição das personagens, focos de luz, figurinos com que se vestem, etc. Estas rubricas estarão presentes ao longo de toda a peça. Em seus melhores momentos Plínio usou rubricas apenas para marcar pausa ou passagem de tempo, ou para acentuar entradas e saídas de personagens, ou qualquer outro detalhe onde se fizesse imprescindível o uso de semelhante recurso. Em teatro, texto é tão somente aquilo que a personagem fala. Não queremos nos referir ao conceito semiótico de texto, onde qualquer sinal que traduza uma mensagem pode ser lido como tal. O que nos interessa é o texto como fala teatral, onde nele estará a intenção da personagem, a ação da peça e o conflito experimentado, tudo contido na situação dramática apresentada.

A perda de ação dramática. Não é outro o sentido de tantas e tão longas rubricas, senão a tentativa do autor de encontrar ação no encadeamento das cenas da peça.<sup>20</sup>

Há uma tirania do *texto dramático*, do diálogo, neste raciocínio. Privilegia-se, a nosso ver, de forma equivocada, o diálogo, em detrimento de outros elementos de composição dramaturgica, o *subtexto*. Ao que parece, Paulo Vieira usa o termo *texto* dubiamente: ora referindo-se ao *subtexto*, por exemplo, a rubrica; ora ao *texto dramático*, o diálogo<sup>21</sup>; além de reduzir o que seja dramaturgia.

O *Aurélio* diz que dramaturgia é: “S. f. 1. Arte dramática; teatro; 2. Arte e técnica de compor peças teatrais.” Como já vimos, o teatro é por excelência *espetacular*, ou seja, para ser visto. O *texto dramático*, diferente de outros, tem um conteúdo teleológico que é a representação. Isso faz do teatro uma arte de artes. Há, nele, uma interação (ou interpenetração) entre literário, plástico (pintura, arquitetura, dança) e musical. Na realidade, ele é musical, no sentido grego da palavra: a arte das Musas<sup>22</sup>. Voltando ao sentido

<sup>20</sup> Cf. Plínio Marcos, *a flor e o mal*, pp. 205-6.

<sup>21</sup> “*Texto dramático* — As palavras do ator que constam de algum livro ou peça. O texto dramático é o que se apresenta sob forma de diálogo ou monólogo. *Subtexto* — Intenções contidas no texto dramático. A leitura de um texto dramático permite ao ator identificar o enredo, as personagens, o conflito, etc. através do diálogo, seguindo as rubricas (indicações) do autor. Em cada fala há uma intenção (idéia, sentimento), identificada pelo ator a fim de dar significação à sua interpretação. Sentido das falas e gestos.” (Cf. Olga REVERBEL, *Teatro — uma síntese em atos e cenas*, p. 120.)

<sup>22</sup> Em grego *musa*, *μουσα* por uma gênese etimológica pode ser: “a que deseja instruir ou a que fixa o espírito sobre uma idéia ou sobre uma arte”. São em número de nove e embora possamos encontrar variantes em seus atributos, no geral, ficam assim: *Calíope* conduz à poesia épica; *Clio*, à história; *Érato*, à lírica coral; *Euterpe*, à música; *Melpômene*, à tragédia; *Polímnia*, à retórica; *Tália*, à comédia; *Terpsícore*, à dança; *Urânia*, à astronomia. (Cf. *Dicionário mítico-etimológico*, v. II, p. 150-1.)

etimológico, em dramaturgia (*dramatourgía, δραματουργία*: composição ou representação de um drama), temos um composto do verbo *draô, δράω*: fazer, obrar, ser ativo; servir; executar, cumprir, realizar; acertar, conseguir êxito; cometer um crime; e o substantivo neutro *ergon, ἔργον*: ação, realização; obra, trabalho, ocupação; ato, feito, sucesso; entre outros significados ligados a terra ou a guerra como combate. Logo, dramaturgia é obrar uma ação, dar realização a um ato. Abstraindo um pouco mais, significa torná-lo espectro (no grego *phantasma, φάντασμα*: aparição, visão; fantasma, espectro; aparência). O drama é a representação de ações humanas, como já disse o velho Aristóteles, em sua *Poética*. Essas representações, contudo, não são os *atos em si*, mas recortes devidamente ordenados pelo dramaturgo, que, como um *demiurgo*, gera mundos — *cosmos*, para manter um sentido grego e estético de bem ordenado e bem ornado — que são aparências, simulacros, fantasmas dos *atos em si*.

Certamente, a segunda fase de Plínio Marcos difere de sua fase inicial, que é marcada pela força do diálogo (*texto dramático*), no qual o embate, produtor do conflito, está na boca do personagem e não propriamente no cenário ou na musicalidade plástica da cena. Nessa medida, os diálogos são curtos, entrecortados de um “linguajar de baixo calão”, característicos da personagem marginal. Em cada fala há uma violência, promotora da dramaticidade. Basta ler *Dois perdidos numa noite suja* para comprovar. Esses diálogos são de uma crueza — na dupla acepção da palavra: cru e cruel — tal que, ao lê-los, vislumbramos a cena.

Em contrapartida, os textos da segunda fase são mais lúdicos. Tomando apenas o diálogo, não vemos a cena. Nesses textos, o espetáculo é primordial. A apresentação “supera” o diálogo (*texto dramático*). Assim, se supervalorizamos o texto (como diálogo) incorremos no equívoco da *entropia*.

Do nosso ponto de vista, o que há em Plínio Marcos é uma mudança de foco do diálogo (*texto dramático*) para o *espetáculo*. Mudança extremamente coerente com sua vontade de dar algo mais ao espectador: *catarsis*, propedêutica. Na perspectiva *mítica* e na

*mística* isto não pode dar-se diretamente, como no realismo da primeira fase. Ascética, essa perspectiva da segunda fase provoca no espectador “um exercício de espiritualidade”. Assim, vemos na segunda fase pliniana uma continuidade em relação à primeira, do *diálogo* ao *espetáculo*. Essa continuidade, por sua vez, indica um conteúdo propedêutico, pois mostra que há muito mais no homem do que os desejos produzidos por uma ideologia consumista e, mesmo inserido nesse mundo marginalizante, há possibilidades para o homem transformar-se. Aqui, a rubrica é imprescindível, porque ela é a arquiteta da trama, de uma ação marcada pela *ascese propedêutica*. *Madame Blavatsky* é um exemplo. Sem as rubricas, o *texto dramático* da segunda fase não faz sentido, não se vislumbra o espetáculo a partir do diálogo, como na dramaturgia da primeira fase. Na leitura dessas rubricas viajamos. As cenas<sup>23</sup> têm um aspecto surrealista e o sonho, a bruma esfumacante, a luz, as aparições delirantes (da mãe, do pai ou do bode general, marido de Madame Blavatsky) condizem com a ação a realizar-se, em vista do mistério dessa. É tão somente a rubrica que possibilita ao leitor viajar como adivinho, no *porvir*: o *espetáculo*.

Se Plínio Marcos quer dar algo mais ao espectador, então encontramos uma pista desse desejo nesta fala sua:

Nos últimos anos, eu visitei mais de trezentas cidades. Falei com gente jovem em clubes, sindicatos, igrejas, faculdades, associações de bairros. Em todos os lugares, eu encontrei as pessoas sem metas espirituais. Isso me assombra. O homem sem metas é um homem sem rumo. É um homem sonado. Prestes a enlouquecer. A perder completamente a consciência de si mesmo. É um homem que, para se manter de pé, vai ter que correr atrás de objetos imediatos, que lhe dêem sensação de prazer físico. Mas, esse prazer físico cada vez será mais difícil de ser alcançado por esse homem e ele vai se angustiar, amargurar mil e uma frustrações e acabar se enrolando em vícios que só servem para aumentar seu torpor. Assustado com isso

<sup>23</sup> Vislumbradas, pois não nos referimos a nenhuma representação das peças. O que poderia levar a uma contradição: falar do não visto; ou mesmo, contrapor-se a uma leitura que supervaloriza o texto, usando apenas o texto. Mas, o que fazemos é uma análise a partir do texto. Neste, encontramos as possibilidades imagéticas da encenação e é delas, de certa forma já dadas no texto, que construímos nossa análise. Partir do texto é diferente de supervalorizá-lo.

é que resolvi escrever uma peça sobre Jesus Cristo, o grande despertador, o inquietador, o maior de todos os subversivos.<sup>24</sup>

Quem são esses homens sem rumo, prestes a cair no vício ou enlouquecer? Logo pensamos nos personagens da primeira fase. Tonho, de *Dois perdidos numa noite suja*, rapaz do interior, vem à cidade grande arrumar a vida, mas não encontra oportunidades. Por conta de carências, cai no crime. Seu “companheiro” de quarto, Paco, um amargurado, sem esperanças quanto à vida, vive colocando Tonho em xeque. Destruindo suas ilusões, seus princípios; enlouquecendo-o a ponto de este matá-lo, passando a assumir sua identidade (a de Paco): “Eu sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, o Perigoso! Mau pacas!”<sup>25</sup>

No contexto da primeira fase, os personagens não têm saída. É um círculo vicioso de marginalização. Não há esperança. Talvez seja isso que Plínio Marcos quer dar ao seu espectador na segunda fase: a esperança. A continuidade entre a primeira e a segunda fase vai de uma denúncia da violência social, que marginaliza o homem, a um *ideal transformador*, ideal que deve vir do interior do próprio indivíduo, ou seja, brotar, ser despertado por sua autoconsciência, seu *autoconhecimento*. Num primeiro momento (o da primeira fase), a realidade nua e crua para deixar o espectador *impactado*. No atordoamento desse impacto, a angústia de ver o ser humano degenerando-se. É preciso fazer algo. Não há saída?, indaga-se o espectador, aquele que foi *espectado*: espetado, para brincar com as palavras. Assim, sua segunda fase também tem um conteúdo político forte, pois, para superar a marginalidade da primeira fase, Plínio Marcos propõe um *engajamento*<sup>26</sup>. O *engajamento* e a *responsabilidade* são os motores de seus personagens *místicos*. Jesus não é um Judas que deseja armar o povo, aproveitando-se deste para, mais rapidamente, insuflar a revolução. Mas, o povo — uma

<sup>24</sup> Cf. *Debate*. In: *Jesus-Homem*, p. 47.

<sup>25</sup> Cf. *Dois perdidos numa noite suja*, p. 93.

<sup>26</sup> No sentido existencialista do termo, autoconsciente, que implica uma responsabilidade. Assim, nossas escolhas individuais — indicativas de nossa liberdade — devem levar em conta os outros — o coletivo no qual estamos inseridos —, pois nossas ações refletem as relações que temos com essa coletividade.

categoria tão abstrata como diz o próprio Plínio Marcos — não está preparado, pois não tem consciência de sua *auto-libertação*, de sua *revolução interior*, de seu *religare*, sua *religião*. Religião é revolução.

Aqueles que torcem o nariz quanto ao matiz claramente *místico* e *mítico* da segunda fase de Plínio Marcos talvez sofram de uma espécie de preconceito medievo (e contra-reformista) invertido, nos moldes daquele sofrido por um clérigo, estudioso de astrofísica, que primeiro apresentou as bases da teoria do *Big Bang*. Por ser um teólogo, foi rechaçado por alguns membros da comunidade científica, com argumentos irônicos, do tipo: “Isso é coisa de teólogo querendo pôr a mão de Deus por trás da explosão”<sup>27</sup>. Ao que parece, ser *mítico* ou *místico*<sup>28</sup>, nos dias de hoje, leva à perseguição ideológica (pasmem, a comunidade científica está cheia disso) e a padecer na fogueira como Giordano Bruno. Ele foi condenado por seu *panteísmo atomista*. Acreditando que Deus é a soma de todas as coisas, pois todas fazem parte dele, Bruno foi considerado um herege, embora não fosse um ateu, pois acreditava na existência de Deus<sup>29</sup>. Podemos dizer que há um *panteísmo atomista* na *hierofania* de Plínio Marcos. Para ele, a *revolução*, a *religião* e a *liberdade* vêm do interior de cada homem. Estão em cada um e sua realização só se dá como *comunhão* das partes, não separadamente ou por imposição (mesmo aquelas bem intencionadas) de outros. Esse *estar-em-cada-um* é o que caracteriza a *diluição do divino* no todo, ou seja, sua atomização. Cada ser humano tem dentro de si esta *faceta divina*, que interage no conjunto — nós e os outros —, sem, com isso, diluir-se nesta *totalidade*. Do mesmo modo, os átomos se ordenam para formar novas

<sup>27</sup> Tiramos esta analogia da palestra, na última reunião especial da SBPC, no auditório do DCE-UFSC, de João Steiner, renomado físico catarinense.

<sup>28</sup> Pelo menos, aos moldes de Plínio Marcos, haja vista a quantidade de aproveitadores nos dias de hoje. A própria Madame Blavatsky tem consciência disto, quando fala ao Coronel Olcott acerca dos empecilhos de formar uma sociedade mística: “HELENA — Coronel Olcott, não é fácil a formação de uma sociedade desse tipo. A ela se filiarão os verdadeiros ocultistas, mas também os chariatões, mistificadores, médiuns patológicos e ricos sem fé mas cheios de tédio, ansiosos por sensações novas.” (*Madame Blavatsky*, p. 49).

<sup>29</sup> Isso do ponto de vista mais contemporâneo, já que, em sua época, ele foi acusado de ateísmo, porque ser ateu era ir contra os dogmas da igreja, ou seja, contrapor-se à autoridade clerical.

partículas, sem perder suas características fundamentais. Esse atomismo não pode ser visto de uma forma meramente materialista, mas, como em Bruno, provido de um *princípio anímico*,

Giordano Bruno vê o Universo como um sistema em permanente transformação, no qual, como afirmava Heráclito de Éfeso, todas as coisas são e não são ao mesmo tempo. O mundo não é, como pretendia o aristotelismo (...), uma estrutura hierarquizada na qual o movimento (atualização de uma potência), seria comandado, em última instância, pelo estático (o ato puro do imóvel primeiro motor). Ao contrário, o Universo seria um todo no qual nada é imóvel, nem mesmo a Terra, como afirmava a antiga religião dos egípcios e Copérnico viera confirmar com seu heliocentrismo.

O movimento de todas as coisas, contudo não seria de natureza puramente mecânica, como se o mundo fosse um jogo de partículas móveis, cujo deslocamento e cujos entrec choques resultariam de um movimento inicial comunicado por um ser superior. O movimento, para Bruno, seria da natureza dos seres vivos e todas as coisas possuiriam um princípio anímico, que as faz transformarem-se permanentemente.

O princípio anímico, para Bruno, não se distingue da própria matéria animada. A metafísica que ele propõe constitui, assim, um rigoroso monismo materialista. Não existe, para ele, duas substâncias (matéria e espírito) distintas. Tudo o que existe estaria reduzido a uma única essência material provida de animação espiritual.

A matéria animada, por outro lado, carregaria dentro de si a própria divindade e a doutrina formada por essa idéia constitui o panteísmo de Giordano Bruno. (...) Bruno, (...), concebe Deus como imanente ao Universo e idêntico a Ele. Deus não seria um ser que tivesse criado o Universo, mas seria o próprio mundo. A natureza investigada e exaltada pelos homens da Renascença atinge, desse modo, a sua mais completa valorização: torna-se divina.<sup>30</sup>

Essa aproximação com Giordano Bruno, derivada de uma visão do indivíduo como *autolibertário*, como *religioso*, *possuidor de algo divino* em seu interior, leva a um tipo de individualismo<sup>31</sup>. Isso não coloca o homem como um ser distanciado do mundo. Muito pelo contrário, põe (o homem) como alguém inserido num contexto com o qual ele interage, onde o homem só pode *ser* na construção de sua essencialidade *por-si*, ou seja, as *escolhas*

<sup>30</sup> Cf. *Bruno — Vida e obra*, Col. *Os pensadores*, p. XII.

<sup>31</sup> O de tipo existencialista, que põe a subjetividade em relação ao coletivo (eu/coletivo); contraponto do liberal, no qual vemos um acentuado egoísmo, onde a competição é acirrada (e que vença o melhor, o mais capacitado a subjugar o outro, sem escrúpulos). Fazemos nossas escolhas porque estamos em determinada situação, mas não determinados por essa. Aqui, temos que tomar cuidado com a aproximação do existencialismo com o misticismo; pelo menos na vertente sartriana do existencialismo, fortemente ateu. Entretanto, a forma como Plínio Marcos trabalha o conceito de *místico*, relacionando-o com um *autoconhecimento* e com a liberdade de escolha dentro de uma coletividade, deixa aberta essa possibilidade.

(liberdade) são, em última análise, suas. Assim sendo, sua liberdade é sua *escolha*.

PERGUNTA — A religiosidade não pode levar o homem ao individualismo?

RESPOSTA — A religiosidade tem que levar o homem ao autoconhecimento. E isso leva o homem a ser uma individualidade. É necessário que o homem seja individualidade para que ele possa renunciar em favor do coletivo. Só se pode renunciar ao que se é, ao que se tem. **Não adianta, por decreto, declarar o homem coletivo. Se ele não tiver consciência de sua individualidade, ele não se integra ao Todo. Não pode. Ainda mais: só quem tem auto conhecimento consegue perceber como é um prisioneiro de um sistema político-econômico-social.** E quem tem o espírito viril, se percebe que está preso, quer escapar. **Porém (e sempre há um porém), ninguém vai a lugar nenhum sozinho.** Qualquer pessoa que esteve presa sabe que não escapa sozinha. Precisa dos outros presos para fugir. E daí que o homem com religiosidade verdadeira começa a incomodar. Ele não se isola como o meditador-monge frágil de espírito. **Ele, que é o homem desperto, sabe da responsabilidade que tem junto aos homens que dormem.** E vai tentar despertá-los. (...) A virilidade espiritual é transformadora e ninguém a detém. Nem com a morte, nem com as distorções do pensamento dos cristos da humanidade. (...) O autoconhecimento é perigoso para os tiranos e autoritários de qualquer nível. **Porque o homem que se autoconhece não aceita ser massificado, nem massificar. Não se submete a nenhum poder, nem do rei, nem do guru, nem do Estado. E nem conhece fronteiras.** (...) <sup>32</sup>

E Plínio Marcos foi terrivelmente censurado, antes e depois do golpe militar. Incomodou mesmo aqueles de esquerda (dos quais sempre teve uma grande desconfiança) e, pelo jeito, continua incomodando.

O amor de Plínio Marcos pelo ator, por exemplo, revela seu amor pelo homem que busca seu *autoconhecimento*, sem sustentá-lo em dogmas. Sua religiosidade lembra o que foi citado acima, acerca da religiosidade grega: ela é baseada na crença individual, sem dogmas, avessa a castas detentoras do saber e, conseqüentemente, dominadoras... Esse homem angustiado na busca de seu *ser*. Esse *nada* querendo ser *tudo*. Esse *tudo* que não é *nada*.

Eu amo os atores nas suas alucinantes variações de humor, nas suas crises de euforia ou depressão. Amo o ator no desespero de sua insegurança, quando ele, como viajor solitário, sem a bússola da fé ou da ideologia, é obrigado a vagar pelos labirintos de sua mente, procurando no seu mais secreto íntimo afinidades com as distorções de caráter que seu personagem tem. E amo muito mais o ator quando,

<sup>32</sup> Cf. *Uma entrevista com Plínio Marcos*. In: *Madame Blavatsky*, pp. 07-8. Grifo nosso.

depois de tantos martírios, surge no palco com segurança, emprestando seu corpo, sua voz, sua alma, sua sensibilidade para expor sem nenhuma reserva toda a fragilidade do ser humano reprimido, violentado. Eu amo o ator que se empresta inteiro para expor para a platéia os aleijões da alma humana, com a única finalidade de que seu público se compreenda, se fortaleça e caminhe no rumo de um mundo melhor que tem que ser construído pela harmonia e pelo amor. Eu amo os atores que sabem que a única recompensa que podem ter — não é o dinheiro, não são os aplausos — é a esperança de poder rir todos os risos e chorar todos os prantos. Eu amo os atores que sabem que no palco cada palavra e cada gesto são efêmeros e que nada registra nem documenta sua grandeza. Amo os atores e por eles amo o teatro e sei que é por eles que o teatro é eterno e que jamais será superado por qualquer arte que tenha que se valer da técnica mecânica.<sup>33</sup>

Com essa ode ao ator, vamos passar ao objeto primeiro deste ensaio: *Balada de um palhaço*. Antes, porém, uma última observação: no caso do conceito de *entropia*, vamos considerá-lo em seu sentido etimológico: *entropé*, *ἐντροπέ* — volta, retorno. Para reforçar essa opinião, tomemos o verbo de mesma raiz *entropalidzomai*, *ἐντροπαλίζομαι* — voltar-se de vez em quando para olhar para trás. Nesse sentido, sua obra pode ser considerada *entrópica*, pois, como já dissemos no início, os marginais e desvalidos são temas recorrentes, e seu desejo de libertar (*autolibertação*) o homem é um repór aquele momento perdido, aquela *situação primordial* do ser humano: a *liberdade*. Quando queremos avançar num salto, voltamos o corpo para dar impulsão. Desta forma, a *entropia* seria a continuidade encontrada em sua obra: de um *impacto*, caracterizado pela crueza do drama, a um *engajamento*, levado por um princípio interior de caráter *divino* — *construtor*, *obreiro* de novas possibilidades. Em outras palavras, o que vemos aqui é a recuperação da vitalidade perdida do homem. Assim, não há uma incoerência ou uma perda de dramaticidade na segunda fase da dramaturgia pliniana, mas um aprimoramento do *espetáculo*, fundamentado em algo de divino: *o sagrado*, *o desconhecido*, *o transcendente no homem*.

<sup>33</sup> Cf. *Debate*. In: *Jesus-Homem*, p. 64.



## BALADA EMBALANTE

### PRÓLOGO

Essa peça narra a trajetória de um palhaço em busca de seu equilíbrio interior e no seu *fazer de palhaço*. Bobo Plin, o personagem principal, sofre de uma *angústia*: achar um sentido para seu ofício que fuja da alienante repetição do cotidiano. Ao longo dessa trajetória, ele encontra (ou *visiona*) uma cigana, personagem que aparece apenas na primeira parte da peça. Essa, enigmaticamente, lhe mostra o sentido *trágico* da vida.

Outro personagem é o palhaço Menelão, patrão de Bobo Plin, com o qual contracenam o restante da peça. Bobo Plin tenta novas formas de realizar seu ofício, procurando trabalhar a espontaneidade, mas todas as suas tentativas o levam à repetição do mesmo, o que aumenta sua tristeza. E assim, desenvolve-se a trama até o final em que Bobo Plin se retira para um monte.

A peça é marcada por uma estrutura muito bem definida: uma série de episódios que têm, freqüentemente, uma canção apontando o início e o final do episódio. Essa composição, em parte, lembra a das tragédias gregas e o papel do coro como explicitador da temática.

Balada é um tipo de música ou um poema narrativo de um assunto lendário. Assim

sendo, já o título, *Balada de um palhaço*, reflete um caráter lírico nas suas duas possibilidades, seja o musical, seja o poético. É característico no texto pliniano a interpenetração de linguagens. Aqui, as referências são à música e ao cinema, mas ambos têm um fundo circense: as canções de circo e a cinematografia chapliniana<sup>34</sup>. Isso torna-se claro quando, na rubrica de caracterização dos personagens, vemos os dois palhaços, Bobo Plin e Menelão.

### **Personagens**

**BOBO PLIN** — Palhaço saltimbanco. Espiritual. Feminino. Angustiado. Linha dos palhaços-vagabundos. Desinteressados das coisas do mundo.

**MENELÃO** — Também vestido de palhaço, porém palhaço próspero. Materialista. Positivista. Machista. Ganancioso. Perseguindo o sucesso.<sup>35</sup>

Essa situação é reforçada pela rubrica do cenário que, entre algumas possibilidades, afirma que “podê ser um picadeiro de circo”<sup>36</sup>, o que condiz melhor com o correr das situações cênicas e com os palhaços-personagens. Nesse caso, temos uma relação alegórica entre o teatro e o circo, acentuando um dos pontos fortes na linguagem teatral de Plínio Marcos, que é o uso de elementos circenses (*cirquização do teatro*), principalmente nessa peça.

Claudine Amiard-Chevrel quando fala da faceta circense do teatro de Maïakovski, parece retratar também o que ocorre em Plínio Marcos:

Em **Mistério-Burlesco**, os lugares parecem concebidos na perspectiva de uma pantomima de circo: eles são simples em sua construção, necessitam poucas transformações, correspondem a um material corrente ao circo e se relacionam nos intérpretes à habilidade corporal:(...).

Nota-se uma mistura indissociável de circo, de acessórios de festas forasteiras, de cenários para revista de grande espetáculo ou para pantomina de circo.<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Lembremos, que grande parte da cinematografia chapliniana faz parte do cinema mudo, em que a música tinha um papel muito importante, complementando a ação. Evidentemente, essa característica permanece nos filmes de hoje, mas, por serem falados, muitas vezes a musicalidade passa despercebida. Chaplin também pode ser considerado o maior palhaço das telas.

<sup>35</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 04.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Cf. *La Cirquisation du Théâtre chez Maïakovski, Du cirque au théâtre*, p. 106. Versão de Miguel Augusto C. P. RIBEIRO, mimeo, s. p.

Em *Balada de um palhaço*, vemos essa *cirquização do teatro* já na rubrica do cenário, logo no início, e em várias outras cenas, como, por exemplo, naquela em que, numa sequência típica de circo, trabalha-se com os elementos cênicos, nesse caso uma cadeira<sup>38</sup>. Vejamos a rubrica:

Um espaço imaginário, que pode ser um **picadeiro de circo**, um altar, a sala de um puteiro, o salão de um bar, uma praça. Há **módulos coloridos** espalhados pelo cenário. É obrigatório que haja no cenário **uma cadeira**. Um desses módulos deve ter um encaixe para o **violão** e outro para um **chicote estilo domador de feras**. No centro, ao fundo, há um **mastro fixo** e outro solto, ambos enrolados por uma **cortina**. Quando for necessário, esses mastros se transformam em biombos, como, por exemplo, na cena dos **bastidores**, quando são utilizados como cortina.<sup>39</sup>

Qual poderia ser o papel do circo (*cirquização*) no teatro pliniano? Uma primeira resposta reflete sua própria vida, já que ele também passou pelo circo. Mas, essa é uma referência muito simples. É preciso buscar algo mais. O circo é um parente próximo do teatro. Como foi dito no início, o circo retratado é do tipo saltimbanco, de periferia. Esses andam decadentes, mas ainda têm um grande apego (e apelo) popular, o que pode refletir uma nostalgia, sintonizada, por sua vez, com a preocupação com o espectador (recuperação de uma relação entre *espectador* e *espetáculo*, que repõe o *sagrado no teatro*). *Balada de um palhaço* — primorosa em sua linguagem metafórica, revelando grandes momentos de lirismo — destoa daquela realidade nua e crua da primeira fase, que é, por isso mesmo, de uma compreensão mais imediata e chocante<sup>40</sup> para o público. A *cirquização* se dá, então, para manter este

<sup>38</sup> Voltaremos à análise, mais detalhada, dessa cena mais à frente. “(...) **Bobo Plin puxa a cadeira em que Menelão está sentado. Os dois lutam pela cadeira. De repente, Bobo Plin solta a cadeira, Menelão cai. Menelão levanta-se furioso. Agarra Bobo Plin e o sacode como se ele fosse um boneco de pano. Não há resistência. Por mímica, Menelão explica que quer rir. Vai sentar-se. Bobo Plin puxa a cadeira. Menelão cai outra vez no chão. Menelão levanta-se mais furioso ainda. Bobo Plin por mímica pede calma. Deita a cadeira e senta-se no lado dos pés. Oferece para Menelão sentar-se no encosto. Ele senta-se. Bobo Plin se levanta e Menelão cai no chão mais uma vez. Menelão vira a cadeira e senta-se nos pés, obrigando Bobo Plin a sentar-se no encosto. Menelão se levanta. Bobo Plin também. Repetem a cena duas, três vezes. (...)**” (Cf. *Balada de um palhaço*, pp. 41-2.)

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 04. Nosso grifo tem por objetivo destacar os elementos cênicos ligados ao circo.

<sup>40</sup> No sentido de impactar, criar angústia.

contato com o público. Com esse elemento estético — o uso de uma linguagem, de artefatos e personagens circenses —, ameniza-se a profundidade metafórica dos jogos cênicos e do diálogo, que exigem bastante abstração, particularmente o diálogo, com sua carga intimista, cheio de discussões existenciais. Essa característica do diálogo lembra, nas devidas proporções, Eurípides: suas críticas à tradição, seu tom sofisticado — Protágoras: “o homem é a medida de todas as coisas, das que são enquanto são, das que não são enquanto não são” —, sua dessacralização dos personagens, por ter sido mal entendido em sua época, etc. Atentemos para as considerações de Albin Lesky:

Assim como a obra de Eurípides tem suas raízes no âmbito da sofística, pleno da problemática das antinomias, é também ela marcada por profundas contradições. A de mais graves conseqüências é: a firme crença nas figuras dos deuses da tradição desapareceu e a antinomia do pensar e sentir humanos leva à moldação de personagens para as quais uma nova concepção do homem é mais decisiva que sua preformação pelo mito.

(...)

Mas agora — o que é típico em Eurípides — o sentimento e a ação do indivíduo destacam-se da dor de todo o grupo, passando ao primeiro plano.<sup>41</sup>

Essa hipótese da *cirquização*, citada acima, como recurso de aproximação com o público, poderia ser facilmente destruída se recorrêssemos a um espectador “mais esclarecido”, de maior escolaridade, um letrado. Não que ser intelectual implique em deixar de ver novelas, ir ao futebol, ler histórias em quadrinhos... Mas, *a dramaturgia pliniana não quer estabelecer um diálogo intelectualizado*. Plínio Marcos está preocupado com o *despertar do ser*, a partir

<sup>41</sup> Cf. *A tragédia grega*, pp. 193 e 222, respectivamente. Como veremos mais à frente, esse centrar a ação no sentimento do indivíduo é a característica do personagem Bobo Plin. Essa angústia individual é também a angústia de todos.

de elementos da cultura popular<sup>42</sup> ou outras situações do cotidiano. Ora, esse cotidiano pode ser aquele dos marginais, retratado, particularmente, na primeira fase, ou aquele de figuras religiosas, como encontramos na segunda fase, ou, ainda, aquele de uma classe média alta, como é o caso de uma de suas últimas peças, *A dança final*, onde o linguajar dos personagens não mostra uma “cultura refinada”, apesar de sua situação financeira.

Dessa forma, podemos dizer que o público alvo de Plínio Marcos é um “público médio”. O que reforça a hipótese de um texto não intelectualizado. Há também na segunda fase, como já vimos, um foco maior no espetáculo. Essa característica, que lembra o conteúdo *espetacular* do teatro grego, pode também ser encontrada no circo. E, aqui, o elemento arquitetônico tem similaridades com o teatro grego, pois tanto ele quanto o circo têm uma disposição arquitetônica semicircular. Essa característica de semicircularidade é muito importante na relação do espectador com o espetáculo: a visão e a interação com este, fazem do espectador um *visionário* e mais um personagem do ambiente dramático.

No caso da dramaturgia pliniana, a arquitetura aparece como um elemento cênico metonimizado, pois, no palco, a arquitetura circense é aludida: 1) em partes: o mastro, a cortina; 2) por figuras diretamente ligadas ao circo: os palhaços; 3) pelos instrumentos de trabalho das figuras circenses: chicote (domador), lenço (mágico).

---

<sup>42</sup>Defendida por ele contra o imperialismo estrangeiro. “Eu, que sou um cara que me esforço para desenvolver meu amor por Jesus; eu, que sei que Jesus era um espírito universal, sem nenhuma fronteira, quero te dizer que, mesmo sabendo disso, não posso aceitar o mundo sem fronteiras, [ainda não se falava em globalização.] a cultura universal sem a participação e o respeito integral do povo brasileiro e de sua cultura. Eu não posso aceitar o mundo sem berimbau, sem feijoada, sem chorinho, sem caipirinha, sem capoeira, sem samba. Sei, meu chapinha, que ‘um povo que não ama e não preserva suas formas de expressão mais autênticas jamais será um povo livre.’ Então, por amor ao povo brasileiro, tranco a fronteira. Um povo precisa da própria cultura para ser digno. É através da dignidade que um povo se reconcilia com Deus.” Mais adiante: “Por respeito ao homem de periferia. Por reconhecermos nossas limitações, nós, do BANDO, preferimos atuar no nosso seguimento social. Os grupos de periferia que nos procuram são incentivados por nós a se manifestarem pelos seus próprios padrões culturais, sem querer imitar os astros de televisão ou do cinema, ou do teatro. Essa massa de cultura de consumo que o Brasil importa já faz muito mal ao povo brasileiro. É preciso que nós tomemos cuidado para não acabarmos ajudando o colonizador contra o nosso povo. (...) Muita gente, por ignorar a existência da cultura popular, por acreditar que a única cultura que existe é a erudita, vai pra junto das camadas mais desfavorecidas da população certa de que vai auxiliar, mas acaba impondo os rudimentos da cultura erudita em detrimento da cultura popular. O homem, semi-analfabeto por pessoas que desconhecem os seus valores culturais, acaba perdendo o senso crítico.”. (*Debate*. In: *Jesus-Homem*, pp. 47 e 54.)

Podemos tomar a própria arquitetura como uma *alegoria-conceito*. Etimologicamente, arquitetura vem de *arké*, ἀρχή: princípio, origem; fundamento e *tekton*, τέκτων: carpinteiro; operário, artista. Interessante notar o parentesco de *τέκτων* e o verbo *tikto*, τίκτω: dar à luz um menino, gerar; chegar a ser mãe; pôr (ovos), parir; produzir, criar. Da mesma família é também *tekne*, τέχνη: arte manual, indústria; habilidade (manual, em coisas do espírito); conhecimento teórico, método; artifício, intriga; meio, recurso; obra artística; tratado sobre uma arte. É baseado nisso que Aristóteles diferencia o arquiteto daquele que constrói, ou seja, o mestre de obras — aquele que dispõe apenas do conhecimento empírico, dado por sua experiência — e o arquiteto — aquele que conhece o princípio da construção. Ainda mais forte será o uso de arquitetura como *alegoria-conceito*, se lembrarmos que, no grego, “visão e conhecimento” estão intrinsecamente ligadas. Teoria (*θεωρία*), teatro (*theatron*, θέατρον), o deus (*theos*, θεός), a divindade (*theá*, θεά), a vista (*théa*, θέα), como já vimos, estão relacionadas ao campo gnosiológico e, no caso do teatro, também estético e *hierofânico*. O espectador, de sua posição estratégica, no teatro grego, é um “deus”. Dessa forma, como na explicação que Mircea Eliade dá para o mito<sup>43</sup>, esse espectador participa de um *tempo primordial*, o dramaturgo torna-se um *arquiteto* (um *poeta*, *gerador* e conhecedor de *princípios*)<sup>44</sup> e a arquitetura metonimizada é um outro (alegorizado) que pode ser o próprio teatro e sua *espetacularidade*. Em suma, a *espetacularidade* da segunda fase, tão menosprezada pela crítica, torna-se um dos princípios de redimensionamento da dramaturgia pliniana.

<sup>43</sup> Cf. *Mito e realidade*, pp. 21-3.

<sup>44</sup> Isso condiz com as características da religiosidade grega: uma religião sem dogmas, sem livros sagrados, que estabelece uma relação significativa com a Literatura. Há aí uma diferença entre religião e mitologia, qual seja, a “religião não está no que se conta, mas no que se faz” (Cf. *A religião grega*, p. 6.), enquanto a mitologia é fundamentalmente uma narrativa. Assim, os relatos míticos tem uma certa independência, porque aquele que relata pode usar artifícios próprios ou mesmo acrescentar algo. As tragédias gregas eram baseadas, em grande parte, na mitologia homérica. Contudo, a liberdade dos poetas trágicos produz uma enorme variante narrativa: seja por estilo, seja pelo próprio entendimento do *sentido trágico*.

A terceira personagem da peça recebe a caracterização de “A grande-mãe. Velha bruxa.”<sup>45</sup> Na realidade, é uma cigana. Trata-se de figura ligada ao universo mítico-visionário, assemelhando-se aos adivinhos que aparecem nas tragédias gregas, na maioria das vezes agourando o destino do herói. Tirésias, em *Édipo rei*, é um exemplo:

Pobre de mim! Como é terrível a sapiência  
quando quem sabe não consegue aproveitá-la!  
Passou por meu espírito essa reflexão  
mas descuidei-me, pois não deveria vir.  
(...)  
Apenas quero declarar que, sem saber,  
manténs as relações mais torpes e sacrílegas  
com a criatura que devias venerar,  
alheio à sordidez de tua própria vida!<sup>46</sup>

A cigana lembra o cigano de *Prisioneiro de uma canção*. Marca de *intratextualidade* na obra de Plínio Marcos: em ambos os casos, o autor fala de sua vida e, particularmente, no *Prisioneiro*, há recorrência a outras obras. Mas, por que substituir um homem por uma mulher? Ela é a *Grande-Mãe*. Na mitologia grega, a *Grande-Mãe* é a Terra (*Gaia* ou *Géia*, *Γαῖα*). Ela compõe, em Hesíodo, o universo dos deuses primordiais. É a Terra de grandes seios, alimentadora de deuses e toda espécie de seres, que devemos nossas vidas. É por esses atributos, geradora e alimentadora, que está assegurado o *dever* humano, ou seja, a vida, pois, sem o alimento, não poderíamos viver. Corpo⇒Alimento⇒Vida⇒Terra⇒Vida⇒Futuro (*porvir*) um emaranhado relacional, colocando o homem mediante sua *primordialidade* e suas possibilidades, enquanto parte da natureza. Tudo isso, torna a figura feminina, simbolicamente, muito forte.

Esse universo visionário coaduna-se com toda a reflexão feita, no *Ensaio Geral*, acerca do teatro e sua característica *espetacular*. Ao oráculo de Delfos — dedicado a Apolo, “deus

<sup>45</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 04.

<sup>46</sup> Cf. versos 377-80 e 435-8, respectivamente.

da medicina, da música (especialmente da lira), do arco e flecha e da profecia; deus também da luz (daí o seu epíteto Foibos (=Febo)) e da juventude, às vezes identificado com o sol”<sup>47</sup> — recorriam os helenos, para saber seu futuro. Antes de dar a máxima enigmática, a sacerdotisa Pítia “sentava-se numa trípole posta sobre uma fissura existente na rocha, e proferia durante um transe divino palavras incoerentes em respostas dos consulentes.”<sup>48</sup> Esse transe era provocado por gases alucinantes, vindos da fissura na rocha, além do que os próprios participantes do ritual tomavam ópio, caracterizando um transe coletivo. Analogamente, encontramos a “bruxa cigana” envolvida com ervas em um ritual mágico:

(A luz se abre num canto do palco, onde Bobo Plin, o palhaço, canta a canção “O Bando”. Num outro canto, uma bruxa cigana faz um ritual com ervas aromáticas.)<sup>49</sup>

A região onde se localizava o oráculo de Delfos era habitada, no período micênico (XIV-XI a.C.), por uma comunidade pobre, que cultuava uma deusa ligada à terra (*Géia*). A apolinização se consolidou por volta do século VIII a.C. A fórmula apolínea está gravada no oráculo de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”, máxima tomada por Sócrates como princípio cognitivo. Essa máxima poderia ser o epíteto do *autoconhecimento* defendido por Plínio Marcos.

Em síntese, temos de um lado *Géia* e o dragão *Pítion*; de outro, o *omfhalós*, Apolo e sua Pitonisa. Ora, se examinarmos as coisas mais de perto, (...), vamos encontrar em Delfos o seguinte fato incontestável: Apolo com seu culto implantou-se no monte Parnasso, porque substituiu a *mântica ctônica*, por incubação, pela *mântica por inspiração*, embora se deva observar que se trata tão-somente de substituição de um *interior* por outro *interior*: da Terra pelo interior do homem, através do “*êxtase e do entusiasmo*” da Pitonisa. Ademais disso, convém repetir, os gregos sempre ligaram Delfos a *delphýs*, útero, e a descida da sacerdotisa ao *ádyton* é um símbolo de uma descida ritual às regiões subterrâneas.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> Cf. *Dicionário Oxford de literatura clássica: grega e latina*, p. 45.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 364.

<sup>49</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 05. Grifo nosso. *O Bando* era o nome de um grupo teatral no qual Plínio Marcos trabalhou.

<sup>50</sup> Cf. *Dicionário mítico-etimológico*, v.I, verb. *Apolo*, pp. 87-94. *Omfhalós*, umbigo, centro. *Ádyton*, sagrado, impenetrável. *Ctônia*, “a que está sob a terra, subterrânea”. Proto-denominação da Terra (V. pp. 254-5).



Esta inversão da ordem também indica uma referência à primeira fase. Ao mesmo tempo em que transcende (segunda fase), a dramaturgia pliniana não esquece o chão, a realidade a partir da qual podemos *ir além*. Assim, a crueza (indicadora do homem marginalizado) da primeira fase é mantida, na segunda fase, por um complexo emaranhado simbólico: Cigana ⇒ Terra ⇒ Vida/Necessidades Humanas ⇒ Crueza/Marginalidade ⇒ Primeira Fase. Desse ponto de vista, o visionário não é um fora do mundo e nem a transcendência, algo extremamente abstrato. Ao contrário, estão fundados em uma concretude: relação existencial com a natureza, *situações-limite*, *angústia* humana mediante sua condição, etc. Em muitos casos, podemos tomar os exemplos da primeira fase pliniana: as *situações-limite* levam o homem à crueldade — total falta de regras ou de moralidade —, à barbárie, rompendo o princípio da boa convivência.

Porém, perdurando essa *situação-limite*, o homem seria levado à *desintegração*<sup>51</sup>. Essa possibilidade exige, mais cedo ou mais tarde, pensar o homem como *algo mais*, como um *ser* que pode superar suas próprias adversidades e construir uma nova forma de convívio, baseado na felicidade (individual e coletiva), *eudaimonia*. Talvez seja o que Plínio Marcos deseje, ao passar de sua primeira fase (nua e crua) para a segunda (transcendente), utilizando-se de elementos metafóricos com características *míticas* e *místicas*. Evidentemente, essa opinião só se mantém, se analisamos sua obra como uma continuidade, e esta com um sentido para além da mera apresentação teatral. Ou seja, pensando num teatro *propedêutico*, preocupado com um *sentido de homem*, uma *ontologia*, aludindo à *condição primordial do humano*, qual seja, *ser-em-transformação*. E, ao que parece, o próprio Plínio Marcos reforça essa *condição humana (ser-em-transformação)*:

<sup>51</sup> Aqui, tanto no sentido de desaparecimento da espécie, como também, de perda do espírito coletivo, pois cada um passa a cuidar de si mesmo, é a lei do “cada um por si e deus por todos”, se é que chegam a acreditar em deus.

Plínio já era o autor de “Barrela”, escrita nos anos 50, quando, nos 60, surpreendeu a todos com a linguagem dura, crua e cruel da peça “Dois Perdidos numa Noite Suja”, a que seguiram trabalhos igualmente polêmicos, como “Navalha na Carne”, “Abajur Lilás”, “Homem de Papel”, “Quando as Máquinas Param”, “Jesus Homem”, “Balada de um palhaço” e “Madame Blavatsky”, algumas delas com montagem em vários países.

(...)Em “Assassinato do Anão do Caralho Grande”, Plínio inova mais uma vez, ao eleger duas técnicas para contar sua divertida e sardônica história: a literária e a teatral.<sup>52</sup>

Entretanto, é bom diferenciarmos um teatro que se pretende educador, de um que conduz realmente a isso. No primeiro, temos uma dramaturgia ideologizada, aos moldes de certas práticas marxistas; no segundo, não temos um direcionamento, mas uma *problematização reflexionante*, ou seja, um despertar de ou para. A partir de algumas questões colocadas por Goethe, Albin Lesky faz uma reflexão extremamente pertinente, a respeito da relação arte e educação, mais precisamente, tragédia e educação:

Também nós aderimos a Goethe e à rejeição de um programa educativo para o dramaturgo, para o poeta em geral. A criação poética não pode ser dirigida por programas, mesmo que estes se encontrem bem acima dos que nos foram oferecidos no passado com as mesmas pretensões. Mas precisamos tomar muito cuidado para não jogar fora a criança junto com a água do banho. Principalmente quando falamos da tragédia ática. Em cada um dos três grandes trágicos acontece mais de uma vez que o autor, saindo do âmbito da representação mitológica, fala diretamente aos atenienses que se acham no teatro de Dioniso e, por dever sagrado (Ésquilo e Sófocles) ou com uma profunda confiança no poder do Logos (Eurípides), tenta comunicar-lhes o que sabe sobre os deuses e os homens. Mas isso é fundamentalmente diferente da concepção de que a obra de arte em seu conjunto deve servir, desde o princípio, a um determinado propósito educativo.<sup>53</sup>

A primeira fala da peça é um canto, dando-se no mesmo momento em que a “bruxa cigana” encaminha seu “ritual com ervas aromáticas”. Nesse canto, o autor pode estar falando da caminhada de seu grupo teatral, *O Bando*, e nas duras batalhas que travaram contra a

<sup>52</sup> Luiz Fernando EMEDIATO (ed.). *Sobre o autor*. In: *O assassinato do anão do caralho grande*, pp. 141-2.

<sup>53</sup> Cf. *A tragédia grega*, p. 47.

censura.

Um bando,  
 sórdido bando  
 que sobrou das guerras.  
 Bando faminto,  
 sem alento,  
 empestiado,  
 coberto de feridas  
 e ressentimentos.  
 Alguns estão exaustos,  
 alguns estão mortos,  
 alguns têm memória,  
 alguns tem medalhas  
 ganhas por bravura  
 no meio das batalhas,  
 o que dificulta nosso entendimento.  
 É duro, muito duro,  
 o convívio no bando.  
 Nenhum tem coragem  
 para seguir adiante.  
 Nenhum tem coragem...<sup>54</sup>

Todavia, interpretar a canção “O Bando” como referência ao *Bando*, grupo teatral, pode ser uma interpretação rápida. Na realidade, estamos diante do bando *humanidade*. Cada um, nesse bando, procura seu ideal, seu *sentido de ser*, sua *identidade* ao mesmo tempo individual e coletiva. Paradoxalmente estáticos e dinâmicos, os homens estão, ao mesmo tempo *querendo ser* (projeto na imaginação) e não *se tornando ser* (projeto na ação, agindo concretamente, não apenas no pensar). “Nenhum tem coragem/ para se deixar ficar./ Nenhum tem coragem/ para seguir adiante.” Entre os membros desse bando, pode haver fraternidade ou disputas, levando à batalha: “o que dificulta nosso entendimento”. A dureza das batalhas pode levar ao cansaço, à desilusão, à perda da coragem. “Alguns estão exaustos, / alguns estão mortos,(...)”.

Vejamos mais uma fala de Paulo Vieira:

<sup>54</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 05.

(...)É como se o veio de onde extraiu o melhor de sua dramaturgia, de sua criatividade, estivesse esgotado, e ele sofresse por não poder produzir à altura das obras de sua juventude. O problema que Bobo Plin traz à baila, **embora** repleto de alusões políticas misturadas com outras tantas místicas, não é outro, senão o esgotamento criativo do palhaço sincero, que vive sua arte com toda a energia de sua alma.

Plínio Marcos é esse palhaço sincero. Há dúvida de que o nome PLIN do palhaço é uma redução do nome do próprio autor? Alberto Guzik já chamava a atenção para o fato: “Qualquer semelhança entre o nome da personagem e o dramaturgo não é mera coincidência. Plínio Marcos faz da figura de ficção um alter-ego, mergulhado numa apaixonada contenda que tem por centro a arte”.<sup>55</sup>

Encontramos, aqui, um forte conteúdo depreciativo, mais um exemplo da visão equivocada quanto à dramaturgia da segunda fase pliniana. É certo que *Balada de um palhaço* retrata um pouco da década de oitenta, desgastada pela resistência, abalada e pouco criativa. O próprio Paulo Vieira fala que, depois de representadas todas as peças censuradas, houve um certo esgotamento na dramaturgia brasileira. Entretanto, Bobo Plin representa muito mais que o *alter-ego* pliniano. É a própria *contenda da arte* moderna: autoreflexiva. A angústia do autor não é uma degenerescência, muito pelo contrário, mostra a força de uma metalinguagem. O artista falando do *fazer artístico*. São exatamente as *alusões políticas*, aparentemente menosprezadas pelo uso da conjunção “embora” (grifada), que reforçam nossa posição, em contraposição a de Paulo Vieira.

Dessa forma, Bobo Plin pode ser Plínio Marcos. Este é o “bobo da corte”, aquele que ridiculariza o rei, sem que esse dê muita atenção para ele. Mas, aqui, cabe diferenciar *Boboplínio* daqueles ingênuos personagens da corte, que ao que parece não incomodavam o rei, muito pelo contrário, eram eles que divertiam Vossa Majestade. Esses estão mais próximos de nossos comediantes — estamos pensando em alguns tipos que aparecem na televisão ou daquelas piadinhas mórbidas —, que se aproveitam da desgraça para fazer rir, embora, muitas vezes, esse riso seja resultante de nosso próprio reconhecimento, um tipo de ironia mordaz.

<sup>55</sup> Cf. *Plínio Marcos, a flor e o mal*, pp. 216-7. Grifo nosso.

Plínio Marcos é extremamente incômodo, fazendo disso sua profissão. Não lhe importa quem esteja ouvindo para dizer suas verdades.

Notemos a finalização reticente da canção: “Nenhum tem coragem...” De um lado, pode indicar a interpretação do cantor-ator, que deve ir baixando a voz como se esse pensamento se perdesse no horizonte do tempo. De outro, indicar que há mais o que dizer. Um *suspiro* aprisionado. Em latim *anima* quer dizer: sopro, emanção, ar. Daí: alma (princípio vital), ou seja, *o sopro da vida*. O *suspiro* é um *sopro*. Um *sopro para dentro*, uma *inspiração*. Ora, esse *pôr o ar para dentro* é a possibilidade de *repô-lo* no ambiente externo. *Se suspiro, vivo*. E, se estou vivo há esperança de *recuperar o ímpeto*. Ainda tenho *ânimo*. É isto que reticentemente Plínio Marcos faz. Tudo reforçado na fala seguinte:

**BOBO PLIN (melancólico)** — Anos e anos a fio na trilha dos saltimbancos. Andando, andando, andando. De lugarejo em lugarejo. De vila em vila. De cidade em cidade, onde multidões envolvidas nas turbulências de suas paixões se degeneram no bailado da insensatez. **(Pausa. Bobo Plin aproxima-se da velha bruxa cigana.)** Será sempre em praças sem liberdade, debaixo de céu sem estrela, em jardins sem flores, nas margens de córregos por onde escoa a merda, que devo armar minha poesia? **(Pausa.)** Responda, por favor, grande-mãe. Isso é vida?<sup>56</sup>

A aproximação com o espírito trágico, aqui, pode estar no *páthei máthos, Πάθει μάθος*. “No sofrimento, o conhecimento”; ou ainda, “experiência dá sapiência”. Contudo, este *sofrimento* não pode ser tratado como no cristianismo: uma pena a pagar, aqui na terra, antes de e para alcançarmos o *Reino do Céu*.

A vida é um acúmulo de experiências e são essas que despertam o homem ao *devir*. Se não “temos olhos” para elas (as experiências vividas e vivificantes), seremos passivos em relação às *coisas no mundo*. Alienantes alienígenas. Entorpecidos, não nos *autolibertaremos*. Alguns podem achar isso pessimista. É uma forma de pessimismo, não aquele de conteúdo negativo, que leva as pessoas ao comodismo, mas um pessimismo positivo, construtor. Toda

<sup>56</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 06.

aprendizagem é *penante*, pois o primeiro passo para “conhecer algo” é admitir o desconhecimento acerca desse. Somente dessa forma poderemos percorrer os caminhos do *saber* e estabelecer novas relações acerca das *coisas no mundo*.

Assim como Sócrates, é preciso estar ciente de que, para *conhecer*, é preciso, primeiro, *reconhecer* a nossa ignorância. Pois, se na vastidão das possibilidades cognitivas, aquilo que sabemos é um nada, um grão de areia na imensidão da praia, então, podemos ser apenas *eróticos platônicos*<sup>57</sup>. Amor e dor. E como é doloroso reconhecer a própria ignorância! Tão doloroso que muitos caem, desistindo de continuar. Chegam a acalantar-se com a dura cama e o chão, onde caíram. Acomodados e felizes. Sim, pois a felicidade é uma completude e, aquele que ignora precisar de algo (seu *ser-carente*), não prescinde de conhecimento. Assim, não precisando de nada, é pleno por ignorância. Ao passo que nós, filosofantes, somos eternamente (enquanto dura, é claro!) infelizes. Doce infelicidade!

Édipo a reconheceu, podendo morrer serenamente em Colona, povoado nas proximidades de Atenas. Logo nessa cidade que tinha por padroeira a deusa da sabedoria, Atená (*Ἀθηνᾶ*), que, etimologicamente, quer dizer a *Grande-Mãe* que outrora fora *Gaia* (Terra). Estabelecendo as seguintes relações: Terra ⇒ Sabedoria, Ignorância/Cegueira ⇒ Sofrimento/Pena ⇒ Aprendizagem ⇒ Trágico/Vida. O percurso, ao qual o palhaço alude, “...sem liberdade, debaixo de céu sem estrela, em jardins sem flores...”<sup>58</sup>, é a própria vida, sempre sem sentido, ou melhor, em construção de sentidos. Essa é a pena do homem que, por ser mortal, não pode abarcar a eternidade. O palhaço errante é como o filosofante, pois ambos estão em busca de algo fugidio. A Terra, mãe, coloca a cada dia um horizonte para o homem, ao mesmo tempo em que mostra suas limitações. Assim como queremos conhecer, queremos

<sup>57</sup> Uma referência à Eros (personificação do Amor), no *Banquete*, de Platão. Personagem-metáfora do filósofo: o amigo da Sofia (sabedoria); o apaixonado por algo (o saber), que, ao se aproximar do objeto de sua paixão, distancia-se. Como ficamos perdidos com esse sentimento!

<sup>58</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 06.

dominar a Mãe-Terra, mas ela sempre escapa, trazendo novos mistérios. Resta a pergunta: como reverter (= resolver, revelar) esse fenômeno?

Antes de continuarmos, é preciso fazer uma pequena digressão acerca do *trágico*. Primeiramente, cabe reforçar a idéia de que estamos fazendo uma *aproximação* entre a dramaturgia de Plínio Marcos e a Tragédia Grega. Isso não quer dizer, necessariamente, que a dramaturgia pliniana é trágica, mas sim, que, aqui e ali, apresenta aspectos *trágicos*. De modo que, estamos cientes das dificuldades que se apresenta em relação a possibilidade de ver o *trágico* na dramaturgia moderna, em muitos casos, por duas razões: a *subjetividade* e a ausência de uma *ordem fundadora* — uma *physis*, um *cosmos*, um *logos* —, contra qual o *herói trágico* se opõe. Acerca desta problemática, sempre em aberto, aconselhamos a leitura do ensaio de Gerd A. Bornheim, *Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico*<sup>59</sup>, onde o autor faz um breve rastreamento do *trágico* ao longo dos séculos: as dificuldades de encontrar um sentido último para esse, mesmo entre os gregos; sua relação com a filosofia pré-socrática; o problema do *herói trágico* e da *culpa trágica*; o advento do cristianismo e a *subjetividade*, juntamente com a questão do *absurdo* na dramaturgia moderna como elementos desviantes do *trágico*. As questões que Gerd Bornheim nos põe são as seguintes:

(...) qual é a essência do trágico? Qual é o sentido que tem hoje o fenômeno trágico e a tragédia? O mundo contemporâneo permite o trágico? Em que medida? Como pode ele ser vivido? — Tentemos ao menos compreender o sentido destas perguntas: inútil acrescentar que as observações subseqüentes não pretendem exauri-las.<sup>60</sup>

Também não temos a intenção de “exaurir” esta questão, contudo desenvolveremos alguns questionamentos. Começemos pelo *herói trágico*. O que encontramos, comumente, na

<sup>59</sup> In: *O sentido e a máscara*, pp. 69-92.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 73.

literatura moderna é o *anti-herói*. Tomemos sua definição:

1. De um modo geral, pode-se dizer que a posição ocupada pelo *anti-herói* na estrutura da narrativa é, do ponto de vista funcional, idêntica à que é própria do *herói*: tal como este, o *anti-herói* cumpre um papel de protagonista e polariza em torno das suas *ações* as restantes *personagens*, os *espaços* em que se move e o *tempo* em que vive.

2. A peculiaridade do *anti-herói* decorre de sua configuração psicológica, moral, social e econômica, normalmente traduzida em termos de desqualificação. Neste aspecto, o estatuto do *anti-herói* estabelece-se a partir de uma desmistificação do herói, tal como o Renascimento ou o Romantismo o entenderam; do mesmo modo, a transição da *epopéia* para o *romance*, banalizando a figura do protagonista e apresentando-o não raro eivado de defeitos e limitações, constituiu também um fator de desvalorização que há de ter em conta. Apresentando como personagem atravessada por angústias e frustrações, o *anti-herói* concentra em si os estigmas de épocas e sociedades que tendem a desagregar o indivíduo e a fazer dele o “homem sem qualidades” retratado por R. Musil num romance justamente centrado em dois problemas cruciantes: “dissolução do Eu no homem, liquefação da civilização da civilização em torno dele”.<sup>61</sup>

Os personagens pliniano se encaixam perfeitamente nas características do *anti-herói*, pois são marginalizados e “concentram em si os estigmas de épocas e sociedades”. Ao contrário, o *herói* é um nobre, um aristocrata<sup>62</sup>, um descendente dos deuses. Para alguns o trágico está na “decadência” de um nobre, pois esse personagem pode aumentar os sentimentos de piedade (*ἔλεος*, *eleos*) e terror (*φόβος*, *phobos*) suscitados pela tragédia, segundo Aristóteles<sup>63</sup>, propiciadores da *catarsis*. Mas, restringir o sentido do *trágico* as características do personagem é um equívoco, pois já em Eurípides dispomos de personagens “marginais”. Além do que, o *trágico* não está, pura e simplesmente, no sofrimento do personagem, mas sim, no significado desse num contexto maior. Significado esse que o *herói* concentra em si assim como o *anti-herói*. De fato, o que temos é um artifício literário bastante usado na dramaturgia, qual seja, convergir para um número limitado de personagens,

<sup>61</sup> Cf. *Dicionário de teoria da narrativa*, p. 192.

<sup>62</sup> Em grego aristocracia quer dizer: governos dos melhores. *Aristos* — *ἄριστος*, que serve de superlativo de *agathos* (*ἀγαθός*: bom, perfeito em seu gênero) — excelente. Essa excelência, por sua vez, tem haver com a suposta descendência divina.

<sup>63</sup> Cf. *Poética*, VI, 27 - trad. E. SOUZA.



particularmente o *herói* (o protagonista, literalmente o combatente de primeira linha), toda a ação, assim como os caracteres humanos e suas implicações. Assim sendo, não há nenhuma contradição, propriamente dita, entre *anti-herói* e *trágico*.

Outra possibilidade alencada para o sentido do *trágico* é um final funesto, com a morte do *herói* ou uma grande perda por parte desse: ficar cego, perder a mulher... Novamente, Eurípides serve como contra-exemplo. Em algumas de suas tragédias há um final feliz. Esses impasses trazidos pela obra de Eurípides são, para alguns estudiosos, motivo para não tomá-lo mais como um *trágico* propriamente. Certamente, as características da obra eurípidiana divergem bastante de seus antecessores, contudo parece um artifício muito cômodo descartá-lo do horizonte *trágico*. Preferimos — como muitos estudiosos, dentre esses Gerd Bornheim e Albin Lesky, nossos companheiros de viagem — mantê-lo como *trágico*. É bom lembrar que mesmo Aristóteles refutava as críticas a Eurípides:

A mais bela tragédia, conforme as regras da arte, é, portanto, a que for composta do modo indicado. Por isso erram os que censuram Eurípides, por assim proceder nas suas tragédias, as quais, a maior parte das vezes, terminam no infortúnio. Tal estrutura, já o dissemos, é correta. A melhor prova é a seguinte: na cena e nos concursos teatrais, as tragédias deste gênero mostram-se como as mais trágicas, quando bem representadas, e Eurípides, se bem que noutros pontos não respeite a economia da tragédia, revela-se-nos certamente como o mais trágico de todos os poetas.<sup>64</sup>

Assim, o maior problema do *trágico* está na relação entre uma *ordem dada* e o colocá-lo na contramão dessa, entre o *divino* e o *humano*, entre o *particular* e o *absoluto*. É exatamente isto que um *herói trágico* faz: por um excesso ou uma desmedida (*hybris*, ὕβρις) ele comete um desvio, que tem, de alguma forma, de purgar para poder voltar a participar da *boa ordem*, da *justiça*. Comumente, essa purgação se dá pela morte, mais não necessariamente. Um final feliz também indica a recuperação de uma ordem perdida, mesmo

<sup>64</sup> Cf. *Poética*, XIII, 72. Trad. E. SOUZA.

porque, antes do *happy end*, o protagonista passa por uma grande dor, ou perda. Um bom exemplo é o sofrimento de Admeto, em função da morte de sua amada esposa, Alceste — personagem que dá nome a peça —, que por amor a este se ofereceu em sacrifício, objetivando retardar a morte do esposo; mais tarde, o herói, Heraclés, tira Alceste do julgo da Morte, e, como uma forma de retribuir a acolhida de Admeto — durante ritos funerários de Alceste — deixa-a aos cuidados deste.

Neste sentido, podemos dizer que o conflito trágico deriva de um não-estar — ou não poder estar — completamente na justiça: o homem como que vive entre a justiça e a injustiça, entre o ser e a aparência. E a evolução do trágico consiste na descoberta da aparência e na conquista conseqüente do ser. Em outros termos: o homem é um ser “híbrido”, no sentido de que pode perder de vista a sua medida real, transcendente, e emaranhar-se na aparência ou na desmedida, confinando-se à sua própria imanência. Em última análise, toda tragédia quer saber qual a medida do homem. Toda tragédia pergunta se o homem encontra a sua medida em sua particularidade ou se ela reside em algo que o transcende; e a tragédia pergunta para fazer ver que a segunda hipótese é a verdadeira. O não-reconhecimento dessa medida do homem acarreta, pois, o trágico.<sup>65</sup>

Está posto um outro problema: a relação entre o *trágico* e o existencialismo sartreano, que também comparamos com a dramaturgia pliniana. No existencialismo sartreano não há um fundamento transcendente para o homem. É ele mesmo construtor de seu fundamento, pois “a existência precede a essência, ou, se preferir, que é necessário partir da subjetividade.”<sup>66</sup>

Embora esse construir-se leve em conta as condições sociais, políticas, econômicas e culturais do indivíduo e sua relação com os outros sujeitos<sup>67</sup>, não estabelece uma determinação dessas ao sujeito. Diz Sartre:

Além disso, se bem que seja impossível encontrar em cada homem uma essência universal que seria a natureza humana, consideramos que exista uma universalidade humana de *condição*. Não é por acaso que os pensadores contemporâneos falam

<sup>65</sup> Cf. *O sentido e a máscara*, p. 80.

<sup>66</sup> Cf. *O existencialismo é um humanismo*, Col. *Os pensadores*, p. 05.

<sup>67</sup> O que diferencia o conceito existencialista de sujeito do cartesiano, que é *em-si* isolado dos *outros*, exigindo um *Deus* como fundamento último. Esse *Deus* estabelece a interação entre o *penso* e as *coisas do mundo*, para não cairmos no engano com relação a *existência do mundo*.

mais freqüentemente da condição do homem do que de sua natureza. Por condição, eles entendem, mais ou menos claramente, o conjunto dos *limites a priori* que esboçam a sua situação fundamental no universo. As situações históricas variam: o homem pode nascer escravo numa sociedade pagã ou senhor feudal ou proletário. O que não muda é o fato de que, para ele, é sempre necessário estar no mundo, trabalhar, conviver com os outros e ser mortal. Tais limites não são nem subjetivos nem objetivos; ou, mais exatamente, têm uma face objetiva e uma face subjetiva. São objetivos na medida em que podem ser encontrados em qualquer lugar e são sempre reconhecíveis; são subjetivos porque são *vividos* e nada são se o homem os não viver, ou seja, se o homem não se determinar livremente na sua existência em relação a eles.<sup>68</sup>

Como já vimos o *trágico* procura identificar esse fundamento fora do homem, no *divino*, no *cosmos* ou no *logos*. Para os gregos o conceito de *natureza* (*φύσις, physis*) é muito forte e esse indica algo anterior ao homem, do qual, no fundo, ele não pode fugir. Mas então, o que há de comum entre o existencialismo e o *trágico*? Primeiro, a fragilidade — ao mesmo tempo grandeza — do homem mediante sua condição, pois em ambos o ser humano está a mercê de suas escolhas. No *trágico*, ele tem que dar conta aos deuses, a uma ordem preexistente; no existencialismo sartreano, a *si próprio*. Essa *condição de mortal*<sup>69</sup>, tanto no *trágico* como no existencialismo sartreano, coloca o homem mediante seus *limites*. Uma aproximação maior se dá para o leitor, ou seja, na medida em que cada filosofia — a *trágica* e a existencialista — leva o leitor a pensar profundamente sobre a *condição* do homem — tema central de ambas — e ver, ao mesmo tempo, a *angústia* de *estar posto no mundo como construtor de algo*. Quando Plínio Marcos fala de uma religiosidade baseada no indivíduo, quando ele mostra situações existenciais do homem marginalizado e suas *angústias* mediante o mundo, ele está mais próximo do existencialismo. Mas, quando, particularmente na segunda fase de sua dramaturgia, ele quer, com isso, indicar um algo mais que deve ser tomado como dado anteriormente, ou seja, algo *trans-humano, metafísico*, a partir e em torno do qual as

<sup>68</sup> Cf. *O existencialismo é um humanismo*, p. 16.

<sup>69</sup> Segundo Nicole Loraux a ocorrência da palavra *brotós* (*βροτός*) denominando homem é quantitativamente maior do que *ántropos* (*ἄνθρωπος*); *andros* (*ἄνδρός*) ou *anér* (*ἄνῆρ*), implicando, por sua vez, uma oposição ao *divino*, pois *brotós* refere-se a condição de mortal do ser humano.

relações são construídas, Plínio Marcos fica muito próximo do *trágico*.

Voltemos à *Balada*. O questionamento de Bobo Plin acerca da vida e do seu *fazer artístico* recebe a seguinte resposta: “CIGANA (Ri.) — Bela vida, palhaço. Bela vida. (Ri.)”<sup>70</sup>. Através da intensidade do riso, podemos estabelecer, ao menos, duas interpretações complementares: um riso suave, daqueles que escondem os dentes, pode indicar tão-somente um regozijar-se à incompreensão do sentido *trágico* da vida; um riso estridente, daqueles dignos dos loucos, indicaria, além do regozijo, o visionário. A perspectiva do riso alucinado e louco é frutífera. Hoje em dia, tratamos a loucura como algo pejorativo, mesmo em expressões aparentemente elogiosas; por exemplo, “Este cara é louco!”. Aqui, no sentido de genial, fora do comum, ou seja, excêntrico. Exatamente por estar *fora do comum, do centro* é apavorante, intimidador. Essa faceta intimidadora mantém um resquício de negatividade. Para os gregos, o louco era um *possuído pelos deuses*, porque tinha o dom de *ver além de*, assim como aqueles que faziam presságios para o futuro ou previsões quanto ao clima, baseadas, por sua vez, em algum indicativo da natureza: a conformação das nuvens, o sobrevoar de aves, o comportamento dos ventos... Esse *saber antes* é um auscultar aquilo que foi traçado pelos deuses: a *ordem* ou *devir* da natureza. Esse é um dos aspectos da risada cigana, pois ela aponta a angústia do personagem em sua trajetória de *busca de sentido*, prevendo a *trágica* caminhada do palhaço. Como já dissemos, assemelha-se aos adivinhos das tragédias gregas, agourando o destino do *herói*, prólogo do drama.

Esse riso prossegue quando, brava, a cigana interrompe a seqüência lamuriante de Bobo Plin.

<sup>70</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 06.

— Que importa o que dizem? Por acaso estamos sujeitos às leis da banalidade? Não. Não estamos. **(Pausa. Depois de um tempo, mansamente.)** Esse não-estar, palhaço, é justamente nosso fascínio. Nosso encantamento. Nossa magia. O mistério das nossas vidas: (...) <sup>71</sup>

O “não-estar” remete à possibilidade de o homem *ser um sempre tornando-se*. É esse o mistério propulsor de nossas transformações, realizador de mundos novos que só se tornam reais pelo ímpeto daqueles que, loucamente, jogam-se ao mar, transpondo as mais intempéries condições. Loucos desdenhados por aqueles que não acreditam ou não querem acreditar em suas possibilidades, pois estão aprisionados no acabado, no sistema fechado (política, ideologia ou mesmo um cotidiano acomodado). Esse homem, “sujeito às leis da banalidade” enquanto tal, não vislumbra a diferença. Ele vai perdendo-se na cotidianidade da repetição. Ora, apesar de efêmero, deve empenhar-se na conquista da vida, como um *herói trágico* impetuoso, apesar de seu destino:

(...)E nossas vidas, um constante convite para a delirante fantasia, o sonho profético, a poesia. O nosso andar sem termo é altamente instigador. Assombra o homem parado. Nossa passagem... **(Ri.)** os grilhões... **(Ri.)** se rompem. **(Ri.)** <sup>72</sup>

A ilusão é, assim, necessária e criadora de possibilidades: trata-se daquilo que Nietzsche chama de *apolíneo* em complemento ao *dionisiaco*, contrapondo-se ao *socratismo*. O mundo é caótico (o *dionisiaco*), mas não podemos viver em um caos constante. Se assim vivêssemos, nos tornaríamos cépticos radicais ou desprovidos de metas para o futuro, porque não teríamos *ilusões* para sustentá-lo. Precisamos criar uma ordem (o *apolíneo*), a partir da qual possamos *animar a vida*. Essa ordem (o *apolíneo*), porém, é apenas uma *representação* (este conceito condiz com o falar sobre teatro) de algo que transcende os limites do humano (ou da percepção humana). Diferente do *socratismo* — que pode ser visto aqui como uma teoria do conhecimento baseada na verdade absoluta, num determinismo histórico, ou melhor,

<sup>71</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 06.

<sup>72</sup> *Ibid.*

naturalista, um certo modelo lógico-científico —, o *apolíneo* reconhece os seus limites. Contudo, isso não implica, necessariamente, acomodação; muito pelo contrário, dentro de limites temos infinitudes. Assim como a cigana fala de sonho, fantasia, poesia, Nietzsche prefere a estética à lógica para sua possível teoria do conhecimento.

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à intelecção mas à certeza imediata da introversão [*Anschauung*] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisiaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periodicamente reconciliações.<sup>73</sup>

Desse modo,

(...)Na verdade verdadeira, vivemos com o que Deus permitiu que adquiríssemos ao longo de muitas existências. Vivemos de nossos dons e até de nossos aleijões. E tudo isso, palhaço, é uma grande sabedoria. **(Com desprezo.)**<sup>74</sup>

O que lembra o *espírito trágico*, no qual a experiência da vida é o que traz sabedoria: harmonização com *as coisas no mundo*. Tragicamente, essa harmonia é o resultado de uma vida cheia de sofrimentos (*πάθος, pathos*) — provocados por uma ação desmedida, a *ὕβρις, hybris* —, de uma trajetória errante, buscando ser algo além de um ser traçado por uma natureza, ser mais que um humano comum (acomodado), querendo conquistar (assemelhar-se ao) o poder e a eternidade dos deuses. Como disse o próprio Plínio Marcos, em sua passagem pela UFSC, “Esses ciganos, assim como eu, seres errantes, assustam os homens parados, sem vida.”<sup>75</sup>, pois, como o *herói trágico*, esses errantes são uns incomodados/incomodantes. Sua trajetória tira os outros de sua cotidianidade, de seu *ser-sempre-o-mesmo*, de sua segurança... Desestabilizando o *homem-máquina*.

<sup>73</sup> Cf. *O nascimento da tragédia*, p. 27.

<sup>74</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 06-7.

<sup>75</sup> Citação de memória.

A seqüência da peça lembra Platão, sua relação entre o mundo sensível/mundo inteligível e a *Alegoria da caverna*.

Mas, a grande maioria de nós não sabe nada dessas coisas. **(Pausa. Cigana pega o rosto do Bobo Plin e olha no fundo dos seus olhos. Depois de um tempo, fala como se profetizasse.)** Mas, um único, um único que compreenda que está na trilha para fazer sua alma, seja você, palhaço, seja lá quem for, vai compreender a necessidade de despertar o próximo e... **(Ri.)** vai incomodar os homens-máquinas e seus atentos maquinistas.<sup>76</sup>

“Olhar fundo nos olhos”, expressão ligada ao ato de investigar a verdade de uma pessoa. “Olhe nos meus olhos. Veja se não estou dizendo a verdade.” Isto pode estar na idéia, também encontrada na obra de Platão, de que “os olhos são a morada da alma”. E esse homem a compreender a trilha de sua alma não é outro senão aquele que saiu da caverna e contemplou um *novo mundo*. Porém, ele não virou um *extasiado-arrogante*. Humildemente deu-se conta de que o *novo mundo* deve ser apresentado como possibilidade para outros e que essa tarefa pode levá-lo à morte, caso suas idéias não tenham aceitação por parte dos outros.

Dessa maneira, aquele que traz a *revelação* pode mesmo ser trucidado por esses *homens-máquinas*.<sup>77</sup> Mas, esse é o prometéico desafio. Os *homens-máquinas* são aqueles agrilhoados no fundo da caverna, crendo ser as sombras, na parede ao fundo, a realidade. Mas, as sombras são reflexos de passantes. Poderíamos dizer — e isto não encontramos na alegoria platônica — que os passantes, como produtores das sombras, são os *maquinistas*, aqueles que conduzem as máquinas, e, como tal, manipuladores. Os *homens-máquinas* são a *massa*, esses homens que se deixam levar por políticos sem escrúpulos, mercadores avarentos, propagandas

<sup>76</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 07.

<sup>77</sup> Uma referência a CHAPLIN, o grande palhaço do cinema, e seu filme: *Tempos modernos*. Adiante, encontramos mais nitidamente, quando Bobo Plin fala dos grandes exemplos citados por Menelão: “Teve um que ridicularizou um tirano, assassino sanguinário que queria ser o senhor absoluto do mundo.” (Cf. *Balada de um palhaço*, p. 14) Referência a outro filme de C. CHAPLIN: *O grande ditador*.

enganosas, ideólogos sequiosos de manter seus feudos, pseudo-religiosos. Enfim, todo tipo de homem que encontra na inércia do outro sua realização.

### “O QUE É, O QUE É?” OU POR QUE O PALHAÇO CHORA?

A rubrica seguinte serve como um divisor de águas. Marca a retirada de cena da cigana e introduz outro personagem: o palhaço Menelão, “preocupado” com a tristeza de Bobo Plin. Como podemos ver na rubrica adiante, este novo protagonista reforça a característica circense (*cirquização*) de *Balada de um palhaço* por sua movimentação, por seu falar e pela interação desses elementos — movimento e fala — ao fundo musical.

**(Cigana gargalha. De repente, como se estivesse sendo perseguida, agarra suas coisas e foge. Ouvem-se ainda suas gargalhadas, quando explode música de galope de espetáculo de circo. Bobo Plin senta-se num módulo, desanimado e triste. Entra Menelão, triunfal, como o palhaço que entra na pista. Rodeia o palco com estardalhaço, gritos, pulos, cambalhotas, o que puder. Pára na frente de Bobo Plin, vê que ele está triste. Menelão dá uns passos pra frente, uns passos pra trás, gira sobre os calcanhares. Fica nervoso, masca o charuto, anda de um lado para o outro, sempre exagerado. Canastrão exuberante. Pára outra vez na frente de Bobo Plin.)<sup>78</sup>**

Ao sentar-se, desanimado e triste, Bobo Plin reflete a preocupação do dramaturgo: a angústia do ser humano mediante a sua condição de efemeridade e o desafio da vida. Também o palhaço percorre a vida marginal: “(...) Será sempre em praças sem liberdade, debaixo de céu sem estrela, em jardins sem flores, nas margens de córregos por onde escoa a merda, que devo armar minha poesia?”<sup>79</sup>. Assim como o palhaço espera ser algo mais, Plínio Marcos quer uma sociedade em *comunhão fraternal*, que supere as atrocidades do *mundo marginal*. A tristeza do palhaço é a angústia provocada pelo choque da primeira fase pliniana. Mas, é também a

<sup>78</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 07.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 06.



própria angústia humana diante de sua *situação no mundo*. Esse sintoma é o que, muitas vezes, desperta o homem para a *transformação*. Analogamente, podemos encontrá-lo na continuidade da obra de Plínio Marcos: a reflexão do dramaturgo acerca da violência inevitável do mundo de seus personagens da primeira fase (chocante pela sua crueza) implicaria a necessidade de pensar um mundo mais harmonioso — o que acaba sendo impossível nas tramas violentas dessa primeira fase. Ao contrário, isso se torna possível na segunda fase, pela ênfase no *místico*: a *religião (religare)*, o *autoconhecimento*, a *revolução* que podem brotar de cada um e que trazem, enfim, o foco *espetacular*, propiciador da *catarsis*.

Menelão é a antítese de Bobo Plin: enquanto um possui características de materialista, próspero, perseguidor do sucesso; o outro é espiritual, palhaço vagabundo, pobre, desinteressado das coisas desse mundo. Menelão dispõe de todos os atributos que Plínio Marcos critica. Atributos que são não só a marca de uma sociedade de consumo, competitiva, mas, também, a marca de um tipo de *homo homini lupus*, ou seja, “homem lobo do próprio homem”. No entanto, os dois palhaços se complementam, seja como recurso de dramatização — um serve de escada para o outro, aos moldes de o Gordo e o Magro, no cinema —, seja como a *representação* do próprio ser humano em sua ambigüidade. O certo é que um não sobrevive sem o outro, são dois lados de uma mesma moeda.

Ao ver Bobo Plin triste, Menelão logo imagina que o motivo é dinheiro. Ele é do tipo avarento e está preocupado com os lucros do circo, como a maioria dos personagens-vilões plinianos, que se dizem caridosos, preocupados com o ser humano, mas só pensam em seu próprio benefício.

MENELÃO — Já sei, já sei. Não precisa falar nada. Já entendi-di-di-d-dinheiro. Puta-lá merda. Merda-lá puta... Aumento, aumento, aumento, de ordenado. É isso que você quer. Menelão bobão, Menelão bestalhão, Menelão asnão, porém Menelão entendão. Bobo Plin, o palhaço saltimbanco, quer aumento, aumento,

aumento de salário-ário-ário-ário.<sup>80</sup>

Notamos na fala de Menelão a utilização de repetições fonéticas ou de palavras inteiras, o que mantém a forma de falar do palhaço. Isso é acrescido dos ecos constantes, como os terminados em “ão”: “Menelão bobão, ..., asnão,... entendão.”, das composições justapostas por proximidades sonoro-silábicas: “entendi-di-di-dinheiro” e os alongamentos: “salário-ário-ário-ário”. Trata-se de recursos rítmicos, usando uma fórmula, a repetição, muito comum em

Plínio Marcos:

Eram vinte e cinco homens empilhados, empilhados, esmagados de corpo e alma, num cubículo onde mal caberiam oito pessoas. Eram vinte e cinco homens. Eram vinte e cinco homens, entre uma porta de ferro, e úmidas e frias paredes. Eram vinte e cinco homens espremidos, empilhados, esmagados de corpo e alma, num cubículo onde mal caberiam oito pessoas.<sup>81</sup>

BERECO — Olha, Rato, eu não embarquei nessa porque quis. Tu acanha que eu estou contente com essa vida? Estou contente, o cacete. Não tive jeito, Rato. Me encostaram na parede. Tive que me virar. Sempre fui um cara de nada. Um papagaio enfeitado. Um puta pé-de-chinelo. Só queria viver a vida e deixar os outros viverem. Era só o que eu queria. Mas é uma merda. Uma merda. Eu sempre na pior. Comendo o rango mais nojento. Roncando no molhado. Me danando. E eu tinha botucas de ver. E via. Tinha cuca de pensar. E pensava> E via e pensava. Pra mim não tinha escolha. Eu nunca ia ser nada na puta da vida. Não sabia nada. Meu estudo, nenhum. Só porrada é que eu ganhava. Desde pivete eu tomei porrada e mais porrada. Nenhuma colher de chá. Cana atrás de cana. Eu sempre tomando na tarraqueta. Era o mais fraco, o mais trouxa, o esparro. Fiquei ruim. Qualquer um ficava. Tem nego que nasce de bunda pra Lua. Tem tudo logo de saída. Paizinho rico, carrão, são tratados a pão-de-ló, têm as melhores gatas, tudo no macio. Eu queria tudo isso pra mim. Mas nasci cagado de arara. Não tive chepa. Nenhum devagar na puta da vida. Eu queria carrão, as gatas e os cambaús. Tive que ir buscar à dentada. Eu nunca tive bulhufas. Nem tive pai. Tá bom, Rato? Nunca me deram porra nenhuma. Então apelei.<sup>82</sup>

NEUSA SUELI (NO CHÃO, APANHANDO OS OBJETOS ESPALHADOS) — Pára com isso! Pára! Por favor, pára! Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu? Ainda mais hoje. Hoje foi um dia de lascar. Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia um porco. Pesava

<sup>80</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 08.

<sup>81</sup> Cf. *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*, p. 13.

<sup>82</sup> Cf. *Oração para um pé-de-chinelo*, p. 32.

mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que pariu. Tudo gente muito bem instalada na puta da vida. O desgraçado ficou em cima de mim mais de duas horas. Bufou, bufou, babou, babou, bufou mais pra pagar, reclamou pacas. Desgraçado, filho da puta. É isso que acaba a gente... Isso que cansa a gente. (...) <sup>83</sup>

Nas peças, a repetição se dá em falas ou motivos recorrentes: as agressões verbais, o sapato, em *Dois perdidos numa noite suja*; o preço do papel e a exploração por parte do comprador, em *Homens de papel*; a necessidade sexual e o estupro, em *Barrela*; a “vadiagem” — segundo Giro (o proxeneta homossexual), é claro — das prostitutas, a desculpa de Dilma, uma das prostitutas, de que não participa das “armações”, porque tem um filho pequeno para criar ou o suposto catarro na pia, todas as situações de *O Abajur lilás*; a questão do desemprego e a polêmica sobre abortar ou não, em *Quando as máquinas param*; a impotência de Menezes e os preparativos para a festa de bodas de prata, em *A dança final*, para citarmos alguns exemplos.

Mas, qual o sentido de uma repetição? Este artifício remonta a uma cultura oral, o que combina com muitos personagens plinianos, na sua maioria analfabetos ou semi-analfabetos, e com as situações quotidianas, que dificilmente envolvem livros, leitura ou problemas de raciocínio lógico-científico. Quando se alude à cultura letrada, ela aparece como um *outro* do universo dos personagens: o que eles desejariam ser e não são. As culturas orais usam uma série de técnicas mnemônicas (artifícios retóricos), que objetivam a memorização de sua “história”. A repetição faz parte dessas técnicas e está presente no discurso mítico. Este tem por função educar os membros de uma comunidade, passando a sua *visão de mundo* e reforçando as relações sócio-culturais do grupo. Repetir é memorizar, memorizar é educar, na tradição oral. Já dissemos que a dramaturgia pliniana pode ser vista como propedêutica; mostrando e pensando as possibilidades do homem. A repetição, por esse ponto de vista,

<sup>83</sup>. Cf. *Navalha na carne*, p. 39.

“fixa” no espectador ou leitor a *condição humana*. É o que vemos nas peças. Elas mostram o cotidiano das pessoas, procurando fixá-lo no imaginário preceptivo do espectador ou leitor. Ao estabelecer essa fixação, o dramaturgo abre a possibilidade para que possamos nos inquietar com a vida dos personagens e, conseqüentemente, com o mundo em que vivemos. Pois, “teatro é vida, embora a vida não seja um teatro”. é o que demonstra Peter Brook:

Alguém vai ao teatro para nele encontrar vida, mas se não há diferença entre a vida dentro e fora do teatro, este não tem nenhum sentido. É absurdo fazê-lo. Porém, se aceitarmos que a vida no teatro é mais visível, mais vividas que fora dele, veremos, então, que é o mesmo e ao mesmo tempo diferente.<sup>84</sup>

Essa função propedêutica e a relação teatro/vida aproximam-se da *catarsis* aristotélica. Voltaremos a ela mais adiante.

Menelão insiste na idéia de que Bobo Plin está triste por causa de dinheiro. Bobo Plin, por sua vez, nega: “Eu não quero aumento de salário. Nunca falei nisso.”<sup>85</sup> Mas, Menelão não fica contente e tece um juízo, poderíamos dizer, hobbesiano sobre o gênero humano:

MENELÃO — Mentiroso-oso-oso-oso. Conheço o gênero humano. Ganância... Sei disso, como sei, sei, sei. Quando um diz que não quer, é quer. E quando outro diz que quer, é que quer. Ganância. Mas escute bem, Bobo Plin, acho que alguém desse bando, sofrido bando, quebro espelho de puteiro. Sete, capuchete, sete, setenta e sete anos de azar. Não fazemos sucesso... Puro azar, azar, azar. E ainda por cima... o palhaço fica jururu-ru-ru-ru. Fica murcho. Murchinho. Triste. Melancólico-cólico-cólico-cólico.<sup>86</sup>

O palhaço é o espírito do circo e, como tal, não deve ficar triste. A melancolia é uma tristeza (estado psíquico) provocada pela rotina. Diz Walter Benjamin, em seu ensaio sobre um

<sup>84</sup> Cf. *La puerta abierta*, pp. 18-9. Trad. nossa.

<sup>85</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 08.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pp. 08-9.

livro de poesias de Erich Kästner: “Esse poeta é um insatisfeito e um melancólico. Mas sua melancolia deriva da rotina. Pois estar sujeito à rotina significa sacrificar suas idiossincrasias e abrir mão da capacidade de sentir nojo.”<sup>87</sup>

É exatamente em função da rotina que Bobo Plin está melancólico. Essa rotina tira-lhe o sentido de seu *fazer de palhaço*: sua vida, seu *modo de ser*... Dessa forma, a melancolia do palhaço<sup>88</sup> é uma alegoria da *angústia-do-ser-coisificado* —, da falta de sentido provocada pela automatização do ser humano. Bobo Plin tem consciência de seu estado, o que possibilita, mais à frente, a busca de “novas práticas” no *fazer do palhaço*. Essa atitude, contudo, não surte o efeito desejado por ele, que acaba repetindo velhas palhaçadas — essa repetição, não aquela trabalhada anteriormente, que se refere a recursos de escrita, ou melhor, recursos retóricos, é a encontrada na cotidianidade —, angustiando-se mais e mais. Ele está em busca do *sentido de ser*. Muitas vezes, quando nos embrenhamos nessa mata o resultado é a *mesmice*, por duas razões: uma, a própria automação, fazendo com que mesmo querendo mudar sejamos *repetentes*; outra, de caráter *ôntico* — a pergunta que o homem faz a si mesmo: quem sou?, por que estou aqui?, qual minha finalidade no mundo? — está sempre posta, pois as respostas possíveis são sempre possibilidades (facetas) de *ser em construção (devir)* e, por causa disto incompletas. O homem é um ser extasiado pelo sentido *ôntico*. Por vezes, isso o deixa cansado, desolado, então ele se pergunta se há realmente um *sentido-de-ser* e se descobre um *ser-sem-sentido*. Assim, tudo que fizer é desprazer, desilusão, destituição de seu *ser*, ou melhor, de seu *sentido-de-ser*. Da melancolia pode resultar uma terrível depressão ou uma

<sup>87</sup> Cf. *Melancolia de Esquerda*. In: *Magia e técnica, arte e política*, p. 74.

<sup>88</sup> Antítese, pois palhaço lembra risadas e essas, freqüentemente, são manifestações de alegria, melancolia, por sua vez, remete a tristeza, lágrimas.

necessidade tenaz de concretizar-se como *ser: dar sentido a vida, projetar-se*<sup>89</sup>. Na segunda opção, encaixamos as atitudes subseqüentes de Bobo Plin.

Voltemos às causas da tristeza levantadas por Menelão. Para ele, se não é dinheiro, deve ser mulher, sexo:

MENELÃO — Não? **(Pausa)** Então qual a razão da tristeza triste do palhaço? **(Anda como quem pensa.)** Se não é dinheiro... só pode... Não! Será? Não! É. Só pode ser. Se não é dinheiro, é mulher. **(Ri.)** Mulher, Bobo Plin? **(Pausa.)** Mulher? **(Pausa)** Mulher, na sua vida? **(Bobo Plin esconde a cabeça desolado.)**  
 MENELÃO — Não? Mas, puta la merda. Merda la puta. Se não é dinheiro e não é mulher, o que pode ser? **(Espantado e malicioso.)** Ah, ah, ah. Sei, sei, sei. (...) Você, como direi... Não direi... O que direi é... Você é todo espírito, Bobo Plin... e espírito, **(Ri malicioso.)** espírito... não tem sexo. **(Faz gesto com a mão.)** Retiro o que disse. Redigo o que não disse. Será amor? Bobo Plin está amando alguém? Alguém que não lhe quer? **(Faz gesto de chinchada.)**<sup>90</sup>

Outra razão encontrada por Menelão é a “vontade de poder”: “MENELÃO — Se não é nem dinheiro, nem sexo, o que pode atormentar o homem moderno? Poder?”<sup>91</sup>

<sup>89</sup> No existencialismo sartreano o *engajamento* implica um *projeto*, que é uma *meta* a ser alcançada. Embora, o sujeito possa não chegar a completar seu *projeto* ou mesmo modifica-lo na *caminhada para*, indicando, com isso, que o *projeto* não é algo absoluto, mas sim, construído *em relação a*. Ele é o construtor, o impulsionador das ações humanas. Engajar-se é acreditar, compartilhar desejos de construir um futuro, mesmo que o futuro seja sempre fugidio. Diz SARTRE: “Existe uma universalidade em todo projeto no sentido em que qualquer projeto é inteligível para qualquer homem. Isso não significa de modo algum que esse projeto define o homem para sempre, mas que ele pode ser reencontrado. Temos sempre a possibilidade de entender o idiota, a criança, o primitivo ou o estrangeiro, desde que tenhamos informações suficientes. Nesse sentido, podemos dizer que há uma universalidade do homem; porém, ela não é dada, ela é permanentemente construída. Construo o universo, escolhendo-me; construo-o entendendo o projeto de qualquer outro homem, de qualquer época que seja. Esse absoluto da escolha não elimina a relatividade de cada época. O que o existencialismo faz questão de mostrar é a ligação existente entre o caráter absoluto do engajamento livre — pelo qual cada homem se realiza, realizando um tipo de humanidade — engajamento sempre compreensível em qualquer época e por qualquer pessoa, e a relatividade do conjunto cultural que pode resultar dessa escolha; é preciso sublinhar, simultaneamente, a relatividade do cartesianismo e o caráter absoluto do engajamento cartesiano. É nesse sentido que podemos dizer que cada um de nós é absoluto respirando, comendo, dormindo ou agindo de um modo qualquer. Não existe diferença entre ser um absoluto temporariamente situado, ou seja, que se localizou na história, e ser universalmente compreensível.” (*O Existencialismo é um humanismo*, pp. 16-7.)

<sup>90</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 09.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 10.

A todas as possibilidades, levantadas pelo palhaço dono do circo, Bobo Plin responde negativamente. Desta forma, Menelão crê que este é louco, pois não quer sucesso ou poder, não gosta de dinheiro ou sexo. Por fim, aquele que está melancólico explica seus motivos:

**BOBO PLIN (Ri triste e fala paciente)** — Estou querendo dizer que não gosto do que faço. Não me dá prazer o meu trabalho. Não sinto prazer. Alegria. Tesão. Não tenho mais ânimo para noite após noite, espetáculo após espetáculo, repetir as mesmas gagues, as mesmas pantomimas, as mesmas burletas sem nexos. Função após função, eu ali no meio da pista me repetindo... E essa repetição embrutece, essa repetição vai me transformar num bufão privado de sentidos, num histrião (sic!) mecânico, num débil palhaço... **(Suplicante.)** Menelão, eu não quero ser Bobo Plin, o palhaço sem alma.<sup>92</sup>

O palhaço tem consciência de que sua melancolia é o resultado da monotonia. Encontramos, na sua própria fala, a argumentação benjaminiana. Ele não quer *ser coisa*, mas seu labor cotidiano o *coisifica*. Da mesma forma, ele quer prazer em seu trabalho, mas, no fundo, só encontra desprazer. Encontramos uma *teleologia hedonística* nesse questionamento boboplíniano: a idéia de que o prazer é o sentido, fundamento e, conseqüentemente, finalidade da vida. É bom lembrar a relação que fizemos com Giordano Bruno, pois seu *atomismo* é uma recuperação do epicurismo. Esse, por sua vez, defende uma *atitude de vida* baseada no prazer (*hedoné, ήδονή*). Diz Epicuro:

Chamamos ao prazer princípio e fim da vida. Com efeito, sabemos que é o primeiro bem, o bem inato, e que dele derivamos toda escolha ou recusa e chegamos a ele valorizando todo com critério do efeito que nos produz.<sup>93</sup>

Como podemos ver, não se trata de um prazer desvairado, mas sim, comedido. Esse *saber aproveitar o prazer* é dado pelo *autoconhecimento*. Em seu ensaio, *As Delicias do Jardim*, José Américo Motta Pessanha fala de uma mensagem filosófica mandada gravar por

<sup>92</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 11.

<sup>93</sup> Cf. *Antologia de textos*. Col. *Os pensadores*, p. 17.

Diógenes, um epicurista, no século II a.C.. A mensagem retrata, muito bem, o humanismo da filosofia epicurista e, analogamente, o conteúdo propedêutico hedonista existente na dramaturgia pliniana:

Se uma pessoa, ou duas, ou três, ou quatro, ou o número que queiram, estiver em aflição, e se eu fosse chamado a ajudá-la, faria tudo que estivesse em meu poder para oferecer meu melhor conselho. Hoje, a maioria dos homens está doente, como que uma epidemia, em função das falsas crenças a respeito do mundo, e o mal se agrava porque, por imitação, transmitem o mal uns aos outros, como carneiros. Além disso, é justo levar socorro àqueles que nos sucederão. Eles também são nossos, embora ainda não tenham nascido. O amor aos homens nos leva a ajudar os estrangeiros que venham a passar por aqui. Como a boa mensagem do livro já foi difundida, resolvi utilizar esta muralha para expor em público o remédio da humanidade.<sup>94</sup>

O *amor ao próximo* e a vontade de construir um futuro melhor — no qual os homens poderão desfrutar da vida, construir seus desejos, sem que isso implique em destruir ou subjugar a outro — fazem dessas idéias um *comungar*, pois a realização dessas implica a coletividade. Coletividade no sentido de reunião de indivíduos — onde cada qual tem a sua particularidade, seu *ser-enquanto-tal* —, e não como em uma estrutura tribal — onde esse indivíduo está diluído no tudo —, ou ainda, como a idéia de *massa*, tão bem metaforizada na canção, de Raimundo Sodré e Jorge Portugal, *A massa*:

Moinho de homens  
 Que nem jerimuns amassados.  
 Mansos meninos domados.  
 Massa de medos iguais.  
 Amassando a massa,  
 A mão que amassa a comida,  
 Esculpe, modela e castiga  
 A massa dos homens normais.

<sup>94</sup> Apud. *Ética*, p. 57.



## O PALHAÇO O QUE É, ALÉM DE LADRÃO DE MULHER?

Os diálogos seguintes mostram, pela negação, qual o papel do palhaço para Bobo Plin. Isto deixa Menelão preocupado, pois, como detentor do poder, não faz questão de que seus súditos pensem, mas, simplesmente, cumpram as ordens. Encontramos nas falas anteriores um ar de desdém: ao dizer que Bobo Plin não gosta de mulher — ele seria tudo espírito — Menelão refere-se à homossexualidade galhofeiradamente; depois, conclui que Bobo Plin é louco, mas “não rasga dinheiro e nem sai nu na rua”; por fim, quando o palhaço fala temer tornar-se um “sem alma”, crê que este está bêbado. Esses são estereótipos construídos e reforçados pelos *maquinistas* — aqueles que esculpem, modelam e castigam — e repetidos pelos *homens-máquinas* com respeito aos “espíritos livres”: homens que não se deixam levar por modismos, determinismos, ideologias baratas, enfim, os *revolucionários*, os *libertários*, os *idealistas*, os *construtores de novas possibilidades*... Esses incômodos senhores!

**MENELÃO (Pálido de espanto.)** — Sem beber... sem beber, ele... Bobo Plin... fala... fala em alma. **(Pausa.)** Estranho, muito estranho. Há cinco mil anos, um pouco mais, um pouco menos, eu ando na trilha dos saltimbancos, e nesse tempo todo, quase uma vida, nunca, nunquinha, nunca de neca, de neca de pitibiriba, por tudo que é mais sagrado, nunca escutei alguém falar que um palhaço ficou triste por falta de alma. Ou porque pensasse em alma. **(Pausa. Menelão tenta se animar.)** Respeitável público! Hoje tem espetáculo! Espetáculo de arte e de luxo. Venham, mesmo que chova, e tragam a família. Hoje, grande novidade. Bobo Plin, o palhaço com alma! **(Para Bobo Plin.)** Será que vem gente? **(Pausa.)** Não, não, não vem. Eu sei que não vem. Palhaço, Bobo Plin, não precisa de alma. Palhaço precisa fazer palhaçada. Se é palhaço, faz palhaçada. Todos riem. E isso que o palhaço precisa fazer: os outros riem. Todos os palhaços do mundo, em todos os tempos, sempre quiseram fazer o público rir. Alguns até... tinham truques, artimanhas, macetes... empurravam suas malditas idéias. Mas, antes de tudo, o público tinha que rir. Porque espetáculo é espetáculo. Se houve algum palhaço que queria fazer alma... bom, se algum palhaço teve alma, ele com certeza trocou essa alma com o Diabo pelo segredo de fazer o público rir, rir, rir até se mijar. Fazer o público rir sempre foi a ânsia de todos os palhaços. Por isso todos acabaram enlouquecidos, todos, como animais delirantes, iam sem vacilação até as regiões mais insondáveis dos seus cérebros doentios para descobrirem formas de fazer o público rir, rir, rir, rir, rir, rir. Todos os palhaços, Bobo Plin, são e serão tarados. Todos têm tesão de riso. A maioria, a grande maioria, sempre acaba na sarjeta,

com a cara enfiada no bueiro e com cachorro mijando em cima. Loucos. Loucos desvairados. Loucos que precisam do riso para acalmar seus sentidos. Mas nenhum, que eu saiba, teve essa loucura louca, desprovida de santidade... louca loucura de querer uma alma. Palhaço é palhaço. Bobo Plin, palhaço entra no picadeiro e faz o público rir.<sup>95</sup>

A partir da fala acima, é possível perguntar se, quando desejamos algo, isso deve ser alcançado por todos os modos, sobre qualquer situação, se devemos, até mesmo, “vender a alma ao Diabo”. Menelão revela-se, num primeiro momento, o defensor do discurso daquele homem que só pensa em lucros, para quem tudo é válido, desde de que lhe reverta em grandes cifras, afinal a avareza é um de seus atributos. Esse pode ser tomado como o capitalista selvagem, o egoísta liberal. Num segundo momento, o próprio discurso de Menelão dá margem a pensarmos se vale a pena “vender a alma ao Diabo”, uma expressão muito forte, pois isso implica na perda de nossa própria alma, é dá-la a outro, deixar de ser *Eu* e viver subjugado, enfim, tornar-se *homem-máquina*. Dessa forma, a fala dos personagens, em certos momentos, indica a posição do outro, repetindo a estrutura de pares antagônicos complementares.

BOBO PLIN — E quando o palhaço não consegue rir de si mesmo, Menelão? Me diga isso, senhor Menelão. Porque é isso: eu não consigo rir de mim mesmo. Da minha fragilidade, da minha dolorosa e ridícula situação.<sup>96</sup>

Para Bobo Plin fazer rir é libertar. E, primeiramente, é preciso libertar a si mesmo para poder indicar a outros a *possibilidade-de-ser*. Esse questionamento acima é um complemento da questão anterior, pois aquele que “vende a alma ao Diabo” perde seu *sentido-de-ser* e não consegue agradar a si mesmo. A perda de identidade é também a *perda-de-ser*. Como já vimos no *Ensaio Geral*, para Plínio Marcos a *revolução* implica uma *autolibertação*, ela começa pela

<sup>95</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, pp. 12-3.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 13.

interiorização do indivíduo do seu *desejo-de-ser*. É nesse *panteísmo atomista* que encontramos o sentido revolucionário. Ao final, Bobo Plin revela que não consegue sequer ser *trágico*, ou seja, não consegue rir de si mesmo, da sua fragilidade, de sua dolorosa e ridícula situação, como um *herói trágico* que, a despeito de seu sofrimento, consegue a serenidade. Mas nem isso o palhaço conquistou.

Todavia, Menelão não quer saber desse discurso:

**MENELÃO** — O palhaço não tem que rir porra nenhuma. Palhaço não paga entrada para o espetáculo. Quem paga é que ri. Vai daí... **(Pausa.)** Bobo Plin, eu vou falar francamente, de pai para filho, de irmão para irmão, de homem para homem. Fraternal. Como... de mim para mim. **(Sentimentalão.)** Mesmo antes de você com esta cruel doença... essa insana mania de alma... como direi?... Não direi... O que direi é que antes de tudo isso, você, meu querido Bobo Plin, já era um merda. Sem-graça, sem-graça. Entrava na pista... Não, esquece. Dói muito esta conversa. Menelão lambão, Menelão bestalhão, Menelão asnão, Menelão babão. **(Anda nervoso, no seu estilo, depois esbofeteia a própria cara e chora escandaloso.)** Ai, ai, ai, nasci para sofrer! Ai, ai, ai, o palhaço do meu circo-irco-irco quer uma alma. E não quer fazer rir. Ai, ai, ai! Toma! Toma! Toma! **(Menelão se bate e chora escandaloso. Bobo Plin agarra Menelão.)**<sup>97</sup>

Por que toda essa encenação? Ora, Menelão já havia dito que palhaço com alma não dá público, quer dizer, não dá lucro. Como outros personagens, em outras peças de Plínio Marcos, que são donos de estabelecimento, ele chora não pela situação de seus “empregados” mas por suas perdas financeiras. Esses personagens plinianos chegam a dar “conselhos”, procurando “manter na linha” o outro, aparentam algum resquício de humanitarismo, mas acabam cobrando suas “boas ações”.

**BOBO PLIN** — Pára com isso! Pára com isso! **(Menelão pára. Bobo Plin se contém.)** E escuta. Escuta bem, com esses dois ouvidos. **(Pausa. Toma fôlego.)** Eu não entrei na trilha dos saltimbancos por acaso, nem para ser reles fazedor de graça. Eu queria consagrar a minha vida através do ofício que escolhi obedecendo a um imperioso apelo vocacional. Mas você, você, com sua ganância... suas receitas de sucesso, você, você, você sim, você, Menelão, sem nenhum escrúpulo, sem nenhuma sensibilidade, veio me falar de mil e um palhaços geniais. Olha, Bobo

<sup>97</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, pp. 13-4.

Plin, tem um que é de total pureza. Ele comove multidões quando aprisiona um raio de sol e o leva para casa. Tem um faz balões de gás dançarem quando toca um trompete. Teve um que ridicularizou um tirano, assassino sanguinário que queria ser o senhor absoluto do mundo. E o magro sonso. E o gordo ingênuo e bravo. E o comprido de calça pela canela, arcado pra frente devido ao pesado fardo da indignação constante e sincera contra a mecanização imposta ao homem moderno. Tem também, você me dizia, os que saltam, dão cambalhotas, levam bofetões, os que tocam música clássica em garrafas vazias penduradas num varal. Tem outro... e outro... e outro... Me contou até que tinha um pobre palhaço louco, que queria ser o jogral de Nossa Senhora Mãe Santíssima e que andava pelas igrejas jogando malabares diante das imagens da Santa Maria. Esse, você me disse, morreu enforcado na cruz do Senhor Jesus Cristo, numa catedral gótica. **(Pausa.)** Escutei humilde a história de cada um desses incríveis artistas que viajavam pelas vias da loucura. Mas, saber desses palhaços para mim, Bobo Plin, um palhacinho de merda que começava a engatilhar nos picadeiros mal iluminados das espeluncas, só serviu para me tolher. Quanto mais eu sabia deles, mais e mais Bobo Plin, o palhaço que eu queria ser, se enroscava nas minhas tripas, se sufocava nas minhas entranhas. A referência esmagava a minha intuição e me forçava a autocensura. A comparação, maldita inimiga da igualdade, fazia dos magníficos histriões elementos inibidores da minha criatividade. Agora, eu não quero, Bobo Plin não quer saber da façanha desses belos palhaços. Não quero vê-los. Nem saber de seus bigodes, sapatões, guizos, pompons, bolas, balões e babados. **(Bobo Plin ajoelha-se na frente de Menelão, que está jogado no chão, pasmo de espanto.)** A magia dos grandes artistas, Menelão, não pode ser ensinada. São segredos que se aprendem com o coração, mas ninguém ensina. Essa magia está dentro de cada um, antes mesmo de cada um tomar conhecimento dela. Essa magia se manifesta quando se resolve fazer a própria alma. Para Bobo Plin se irmanar com os grandes palhaços que luziram nos palcos e picadeiros, tem que se esquecer deles para sempre. Não pode recolher nenhuma indicação que eles deixaram pelo caminho. **(Bobo Plin olha para o infinito com olhar de loucura.)** Bobo Plin tem que andar sem bússola na mais tenebrosa escuridão. Qualquer brilho, qualquer estrela, qualquer sol referencial é um ponto hipnótico embrutecedor. **(Para Menelão.)** Menelão, eu quero fazer minha alma. Preciso fazer minha alma. Quero tentar. **(Pausa longa. Menelão, assombrado, vacila, fica em pé, aproxima-se de Bobo Plin pelas costas.)**<sup>98</sup>

Bobo Plin considera que foi iludido por imagens criadas e incutidas por Menelão. O palhaço atenta, alegoricamente, para a sociedade de consumo, ou melhor, para *mass media*, que produz necessidades de compra, direciona o consumidor para algo que, na maioria das vezes, não é de seu interesse, desviando seus desejos naturais para desejos artificiais. Assim, para o palhaço voltar a seu desejo originário, ele precisa esquecer essa *ilusão maquinada*. O

<sup>98</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, pp. 14-6.

discurso de Bobo Plin mostra uma concepção de *imanência*: já dispomos de algo que indica a propensão para determinada atividade. Dentro desta linha, podemos dizer que certas atividades podem ser aprendidas e ensinadas, outras porém, por mais que nos ensinem técnicas e macetes, sempre falta algo. Podemos chamar esse algo de *dom, genialidade, iluminação...* O certo é que ele não pode ser ensinado. É, boboplinianamente falando, a *alma* do sujeito, seu *estatuto de individualidade*<sup>99</sup>.

São bem claras, na passagem supracitada, alusões a C. Chaplin, ao Gordo e ao Magro, entre outros personagens que marcaram o cinema.

Menelão questiona se é ele mesmo o “culpado” do fracasso do palhaço Bobo Plin e pede que esse explique como deverão trabalhar doravante. Assim, Bobo Plin apresenta a idéia do improvisado. Com isso, ele quer fugir do *mesmo-sem-sentido*, que é a repetição alienada do seu dia a dia — reiterando, diferente da repetição trabalhada como recurso de escrita, ou melhor, artifício retórico —, procurando o ato significativo para sua criação artística. É como se estivesse atrás do *ato originário*, aquele que engendra outras ações. Ato que brota da espontaneidade do criar. Contudo, Menelão não entende nada, pois perdeu o *idealismo da vida* e, agora, só pensa em cifras. Menelão acha que Bobo Plin quer simplesmente trocar o repertório. Vê-se que não entendeu nada...

BOBO PLIN — Não, não, não. Não quero ter repertório. A proposta é que se esqueça tudo o que sabemos. **(Com desprezo.)** Essas coisas que roubamos dos velhos palhaços ou aprendemos por aí com gente sem consciência do que fazia.<sup>100</sup>

As idéias de *roubo e falta de consciência* assustam, havendo a preocupação de, através

<sup>99</sup> Interessante notar que em grego individualidade, ou seja, o que é próprio de uma pessoa é *idiôtes, ιδιώτης*, que deu o nosso idiota, talvez porque no grego vida privada implica-se ignorância, como podemos atestar em *idioteia, ιδιωτεία*: vida de um particular, vida privada; falta de educação, ignorância. Outras palavras derivadas da mesma raiz são: idioma, idiomático, idiossincrasia... É difícil para o homem moderno identificar individualidade — uma idéia tão moderna — com idiotice, embora algumas individualidades nos soem tão idiotas. Brincadeira!

<sup>100</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 16.

de um discurso baseado na *autoridade da tradição*, justificar a manutenção da *mesmice* com o discurso do “sempre foi assim e assim sempre há de ser”<sup>101</sup>.

MENELÃO — Roubamos? Aprendemos com gente velha? Sem consciência? O que você está querendo provar, Bobo Plin? ~~(Bobo Plin vai falar, Menelão o interrompe.)~~ Câlã a boca! Você já falou muito. Agora escute. Escute bem. Há milhares e milhares de anos, palhaços de todas as raças, de todos os tipos, falando vários idiomas, se espalham pelo mundo, andando pela trilha andando pela trilha dos saltimbancos, fazendo rir, levando alegria a toda a parte com essas... essas coisas velhas. Coisas que você despreza. Você que não é nenhum hilariante, você... **(Pausa. Muda o tom.)** Você anda sentindo alguma... cansaço... moleza... se sentindo doente? **(Pausa.)** Se sente, diga... **(Pausa.)** Eu não quero ser melhor do que você, nem de ninguém. Mas praticamente nasci dentro do picadeiro. Todos os meus antepassados... todos... andaram sempre na trilha dos saltimbancos. Eram palhaços. Fizeram o público rir. E sempre... sempre...<sup>102</sup>

Já dissemos que os dois palhaços são complementares, dois lado de uma mesma moeda. Assim, a fala de um apresenta-se, aqui, como uma crítica à radicalidade do outro. Podemos perguntar se Bobo Plin seria radicalmente contrário à tradição. Tomando como ponto de partida tudo que já falamos sobre a dramaturgia pliniana — sua *espetacularidade*, sua *preocupação ontológica* e, aqui, principalmente, seu conteúdo *paidético* — podemos responder que não. O que Bobo Plin critica é a *cristalização de uma tradição*, o momento em que ela se torna estática, produzindo alienação e não movimento. Para tanto, o recurso retórico utilizado pelo palhaço é a hipérbole, indo ao extremo da temática. Através desse artifício, a argumentação parece, ao leitor, destruidora. É como Nietzsche faz n’ *O nascimento da tragédia*: uma crítica contumaz ao *socratismo*, a tal ponto que o leitor desavisado deduz que ele é anti-Sócrates. Ora, Nietzsche critica a cristalização que fizeram das idéias de Sócrates, a dogmatização, a transformação em sistema: o *socratismo* — um dos tripés da tradição ocidental. Semelhantemente, é o que faz Bobo Plin. Menelão aparece como o arauto

<sup>101</sup> Esta pode ser uma máxima *mítica*, mas como já dissemos, no *Ensaio Geral*, há duas possibilidades de se tratar o *mítico*: negativa e positivamente, no contexto que analisamos aqui, trata-se do primeiro caso, pois dispõe de um caráter alienante.

<sup>102</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 17.

dos dominantes, que querem manter a situação e sustentam-se na tradição. É de encontro a esse discurso dominador que vai a fala de Bobo Plin. Por outro lado, o discurso de Menelão serve como contraponto ao de Bobo Plin, mostrando que, em certos momentos, é importante termos conhecimento do legado. Isso aparece por um viés antitético e hiperbólico. Na fala seguinte, Bobo Plin reforça essa possibilidade, pois o que ele deseja é *não estar preso*. A tradição, aqui, não pode ser um obstáculo à criação, uma prisão.

BOBO PLIN — Eu não queria ter compromisso com nenhuma tradição. Eu não queria me sentir preso à obrigação de fazer rir ou fazer chorar. Eu entrava e o homem meu irmão... sei lá... no final, de alguma forma, se o público tivesse rido ou chorado... o público ficasse resolvido por dentro. Inquietado.<sup>103</sup>

Inquietar, esse é o objetivo da dramaturgia pliniana. Esse é o desejo do palhaço Bobo Plin, pois, para ele, o espetáculo tem que ter algum sentido, não pode ser uma simples manifestação para o deleite do espectador. Aquele que assiste deve ser impactado, angustiado, questionado... Assim, tudo que colocamos no *Ensaio Geral* acerca do sentido do Teatro Grego está presentificado nessa fala. Vemos, aqui, também a *catarsis* de Aristóteles, que diz acerca da tragédia: "... [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "temor e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções".<sup>104</sup> É certo que, hoje em dia, não podemos falar de um sentido catártico da mesma forma que Aristóteles, contudo, ainda encontramos aproximações possíveis. Aqui, a substituição do "temor" e da "piedade" por inquietação é pertinente, mesmo porque, inquietação é um tipo de temor que pode ser provocado por uma situação teatralizada, como a vida dos personagens plinianos.

Menelão não quer saber desse tipo de teatro.

MENELÃO — Você não está bem... Porra, não está bem é bondade minha. Você está louco. Louco de pedra. O homem moderno sofre pressão, pressão... Que se

<sup>103</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 17.

<sup>104</sup> Cf. *Poética*, 1449b, linhas 28-30. Trad. Eudoro de SOUZA.

foda! O que conta e pesa na balança é que ninguém vem ao circo para ficar inquietado. Alguém vai pagar entrada para...<sup>105</sup>

Para ele o teatro é uma válvula de escape, um ópio para as angústias da vida, mais uma forma de conter o *homem-máquina*, que, pressionado constantemente pela *mesmice*, poderia explodir. E, essa explosão, sem controle, produziria uma desordem no *status quo*. Há uma oposição ao fazer artístico como forma de alienação, não se quer destruir os desejos, os sonhos engendradores, mas sim as ilusões incutidas, as *necessidades desnecessárias*, criadas para uma sociedade de consumo — incluindo o consumo do divertimento.

BOBO PLIN — Justamente. É isso, Menelão. Ele paga ingresso e nós, os palhaços, sacudimos eles. Destruímos sonhos, ilusões. Despertamos. Mostramos como é estúpida a vida que eles... É isso. Isso mesmo, Menelão. Ele vai cair na real.<sup>106</sup>

Menelão pergunta: “— Quem fará isso com o homem?”. Bobo Plin responde: “— Eu. Você. Eu. Eu quero fazer isso.”<sup>107</sup> Apesar de enfatizar a primeira pessoa do singular (eu), o palhaço espera que outros se envolvam na transformação do mundo. É isso que faz quando diz: “você”. Recuperando a idéia de *revolução* como um ato de *autolibertação*, da qual todos devem participar. Entretanto, essa participação deve vir do âmago de cada um, consolidando-se como liberdade coletiva.

Ameaçado, Menelão age drasticamente e bate em Bobo Plin. É a representação das atitudes extremadas, da tortura, da coerção pela força...

MENELÃO — Bobo Plin, você tem uma doença. Doença grave. Chama-se pretensão aguda. Provavelmente sua doença é incurável. Mas eu... não sei, não saberei nunca... como deixar você, companheiro de tantos anos de andar na trilha dos saltimbancos, abandonado pelo caminho, falando sozinho e batendo com a

<sup>105</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 17.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>107</sup> *Ibid.*



cabeça nas paredes. Vou tentar lhe dar um remédio. Amargo... muito amargo.<sup>108</sup>

Na realidade, Menelão não pode deixar Bobo Plin porque, como ele mesmo já disse, “o palhaço é a alma do circo”. Como ficaria o circo sem o palhaço? Apesar dos pesares, é daí que vem sua fonte de renda. Menelão é um dependente de Bobo Plin, pois, sem explorados, não há explorador. Vejamos na rubrica o “remédio amargo”:

**(Menelão pega um chicote do tipo domador de circo e começa a estalá-lo junto a Bobo Plin, que se contorce num balé. Bobo Plin acaba caindo no chão, rindo e chorando. Menelão canta “O Palhaço Bobo Plin”).<sup>109</sup>**

O canto serve para fechar essa seqüência cênica, é um resumo da situação do palhaço.

Após isso, temos as duas falas que encerram uma situação, um episódio. Vejamos a canção.

O Palhaço Bobo Plin  
diz coisas sem nexo  
e gargalha e gargalha  
sem parar.  
Sem nenhuma graça,  
sem nenhum humor,  
ele gargalha, ele gargalha  
sem parar.  
Mas o palhaço Bobo Plin  
tem uma estranha loucura,  
como um desvairado,  
ele gargalha  
sem parar.  
Ele não rasga dinheiro,  
ele não sai nu na rua,  
ele gargalha, ele gargalha,  
sem parar.  
É muito estranha  
essa loucura controlada.  
Eu acho que atrás da gargalhada existe um guerreiro impecável,  
lutando sem tregua  
pra encontrar

<sup>108</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 18.

<sup>109</sup> *Ibid.*

seu ponto de equilíbrio.<sup>110</sup>

A canção indica também a consciência de Menelão acerca da condição de Bobo Plin. Menelão, então, se desculpa por seus atos, mas reforça a idéia de que o ator deve apenas representar. Bobo Plin responde reiterando sua opinião sobre o papel do ator:

**BOBO PLIN (magoado)** — Por mais que as cruentas e inglórias batalhas do cotidiano tornem um homem duro ou cínico o bastante para ele permanecer indiferente às desgraças e alegrias coletivas, sempre haverá no seu coração, por minúsculo que seja, um recanto suave onde ele guarda ecos dos sons de algum momento de amor que viveu em sua vida. Bendito seja quem souber se dirigir a esse homem que se deixou endurecer, de forma a atingi-lo no pequeno núcleo macio de sua sensibilidade e por aí despertá-lo, tirá-lo da apatia, essa grotesca forma de autodestruição, a que por desencanto ou medo se sujeita, e inquietá-lo para as lutas comuns de libertação. Os atores têm esse dom. Eles têm o talento de atingir as pessoas nos pontos onde não existe defesa. Os atores têm esse dom. Eles têm.<sup>111</sup>

Essa fala lembra a ode ao ator, que Plínio Marcos faz em *Canções e reflexões de um palhaço*, citada no *Ensaio Geral*<sup>112</sup>, mostrando sua admiração por essa profissão e o reconhecimento do trabalho daqueles que, muitas vezes, dirigiu. É o ator, em seu desempenho, que produz o *efeito catártico* (*temor e piedade*, para Aristóteles, *inquietação e angústia*, para nós.).

**É UM, É DOIS, É TRÊS... E LÁ VOU EU!**

As páginas de vinte a vinte e seis, de *Balada*, finalizam o primeiro ato. Esse episódio narra os bastidores no momento que antecede o início do espetáculo: o público, bastante reduzido; a ansiedade dos palhaços; Bobo Plin contando e descrevendo os espectadores, por

<sup>110</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, pp. 18-9.

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>112</sup> Cf. pp. 19-20, desta dissertação.

trás de uma cortina, Menelão dizendo que isso dá azar; os três toques indicativos do tempo para o início...

A canção de entrada é a típica chamada de circo (*cirquização*).

Hoje tem goiabada?  
 Tem sim senhor.  
 Hoje tem marmelada?  
 Tem sim senhor.  
 O palhaço o que é?  
 É ladrão de mulher.  
 Abaixa o Sol,  
 levanta a Lua,  
 solta o palhaço **BIS**  
 no meu da rua.<sup>113</sup>

Olhar pelo buraco da cortina é uma metalinguagem. A cena fala do circo, mas também de como os próprios artistas se comportam “por trás dos panos”, no circo ou no teatro. É uma forma de mostrar ao público parte do que fica escondido no *fazer artístico*. O palhaço — metonímia do público — é um *voyeur*, pois o público, para ele — ou o espetáculo, do ponto de vista do público —, é seu prazer, seu *eros delirante*: se esse aplaude ou ri entusiasticamente, é seu orgasmo; se vaia ou fica indiferente, sua frustração. Um olhar investigador, que procura, na possibilidade do momento, o *porvir*. O palhaço quer conquistar um prazer em seu *fazer artístico*, um prazer que não deve ser só seu, mas um prazer comungado com (e para) o público.

Esse artifício metalinguístico assemelha-se ao *maneirismo*<sup>114</sup>, que podemos encontrar

<sup>113</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 20.

<sup>114</sup> “Entre as várias tendências artísticas que se manifestaram a seguir ao Renascimento Pleno, a do Maneirismo é a mais discutida. Em alcance e significação, o termo é ainda ambíguo: no sentido original, limitado e pejorativo, designava o estilo de um grupo de pintores dos meados do século XVI, ativos em Roma e Florença, que cultivaram uma arte conscientemente ‘artificial’ e amaneirada, derivada de algumas concepções de Rafael e Miguel Ângelo. Actualmente, o frio e díríamos quase árido formalismo das obras tem sido encarado como faceta especial de um movimento mais vasto que situa a “visão interior”, ainda que subjectiva e fantástica, acima da dupla autoridade da Natureza e dos Antigos. Alguns alargaram a definição de Maneirismo de modo a incluir o estilo da última fase do próprio Miguel Ângelo — o que equívale realmente a chamar classicista a Fidias.” (Cf. H. W. JASON, *História da arte*, p. 464.) Usamos a acepção mais alargada.

em Michelangelo ou em Rodin, entre outros. Esse estilo se caracterizava por uma aparência de inacabado. Quando nos referimos a Michelangelo a possibilidade do inacabado é plausível, pois, não raro, os artistas renascentistas não terminavam suas obras — seu espírito de busca fazia com que pulassem daqui para ali, insatisfeitos com o que começavam —; contudo, o mesmo não se pode dizer de Rodin, que objetivava, com esse estilo, deixar a mostra o *obrar do artista*:

Parece que Rodin se move na tradição clássica, aristotélica, conforme a qual o escultor não faz mais que retirar o que sobra do bloco de mármore a fim de que a figura, que estava dentro, apareça. No entanto, Rodin não foi um escultor neste sentido, não foi um entalhador nem sequer um gravador; sua técnica não era a do canteiro mas a do modelador; todos os historiadores estão de acordo com isto. Suas esculturas não resultam em tirar mas sim em acrescentar, acrescentar argila. Não descobre o que o bloco oculta, tal como faz o escultor clássico, porque não existe bloco algum; acrescenta, como oleiro, até criar um volume. Então, como se interpretam essas imagens, que parecem surgidas do mármore? Acaso se trata de um chamariz? Longe disso. Em todas e em cada uma assistimos a uma repetida metáfora, uma simbolização à qual o escultor era enormemente aficionado, a criação. A criação entendida enfaticamente como um ato doloroso, onde o mármore ou a argila são torturados, maltratados, onde a mão, os dedos, o martelo do artista deixam sua marca perene, demonstração de sua capacidade, do seu domínio sobre a matéria muda.<sup>115</sup>

No teatro, em função de sua *espetacularidade* inerente, o ator é uma peça de grande importância para realização de seu fim (do teatro, a representação). É, principalmente, a partir dele (ator), que podemos ver os indícios do *fazer artístico*<sup>116</sup>. É o mármore a ser trabalhado. Ele doa seu próprio corpo e seus próprios sentimentos para um outro: o personagem. Ele "...é obrigado a vagar pelos labirintos de sua mente, procurando no seu mais secreto íntimo afinidades com as distorções de caráter que seu personagem tem."<sup>117</sup> Outra forma de apresentar esse *fazer artístico* é na marcação do *espaço* e do *tempo* cênicos. Plínio Marcos nos dá bons exemplos disso em suas rubricas, que indicam a comparação com o circo, ao final do

<sup>115</sup> Cf. *História geral da arte — Escultura III*, p. 13.

<sup>116</sup> Evidentemente essas marcas também aparecem no *texto dramático*, afinal, é ele a base para a representação.

<sup>117</sup> Cf. *Canções e reflexões de um palhaço*, pp. 04-5

primeiro ato:

**(Luz acende-se atrás da cortina, como se acendesse no picadeiro e apaga-se no palco, como se apagasse nos bastidores. Vê-se a silhueta de Bobo Plin.)**

(...)

**Entra música de galope. Bobo Plin sai de cena, como se entrasse no picadeiro. A luz se apaga geral.**<sup>118</sup>

É notório o uso de antíteses como recurso comparativo: sair indica entrar, o apagar das luzes num lugar é passar de um a outro ambiente. Levando ao espectador a idéia de estar aqui e lá ao mesmo tempo. Trata-se, aqui, da atemporalidade, um vestígio do teatro *mítico*, dos rituais primordiais de uma comunhão *in illo tempore*. Essa antítese é também mais um elemento metalinguístico, semelhante ao *olhar pelo buraco da cortina*, pois, como a cena analisada anteriormente, leva o espectador a pensar o *fazer artístico*.

As falas de Bobo Plin, contando os espectadores lembram brincadeiras de nossa infância:

— Uma na mula, dois miô, três periquitinho cholandrês, quatro... (...)

— Seis a burra bebe, sete capuchete... (...)

— Ou vai, ou racha, ou quebra a tampa da caixa. Cocada. Bolacha. **(Olha pelo buraco.)** Oito. Nove. Dez. Parangolé, bico-de-pato, rosca empanada. Onze. Doze. Treze. Treze. Não presta contar... **(Assobia)** Assobiar dá azar... Azar dá azar. Mas é como é. Os grandes artistas estão nos grandes teatros, eu...<sup>119</sup>

Também podemos interpretar essa olhadela como uma *intersubjetividade*: o olhar daquele que espia seu espectador, mostrando que, também ele (o ator), está visando a esse (o espectador). Dessa forma, espetáculo e espectador se confundem — *con-funde, se funde com*. Olhar e ser olhado interagem.

Recuperemos a imagem que Sergio Moravia monta para explicar a

<sup>118</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 26.

<sup>119</sup> *Ibid.*, pp. 21-4

*intersubjetividade*<sup>120</sup>. Imaginemos alguém que passe por um jardim e veja um jardineiro a cuidar das plantas. Num primeiro momento, esse (o jardineiro) é para ele apenas um *objeto*. Ele (o transeunte) o observa, analisa seus movimentos no trato com as plantas... Até este momento o jardineiro não se diferencia de outro *objeto* qualquer, quanto ao conhecimento: relação *sujeito-objeto*. Mas quando esse (o jardineiro) se volta e dirige o olhar para ele. Ele (o transeunte) se sente angustiado. Com o olhar do *outro* descobre-se como *objeto* e, descobre que o *outro* é um *sujeito* também. E, não um *sujeito* qualquer, mas um que lhe avalia, despe-lhe, ou seja, põem-lhe à prova. Assim, a cena pode levar o espectador a pensar a sua *condição de sujeito* e, conseqüentemente, o seu *relegare*, o seu *autoconhecimento*. Tudo isso, recupera elementos já trabalhados: teatro, arquitetura e visão (nos seus vários sentidos), metáforas de conhecimento. Esse *reconhecimento de si mesmo*, de sua *condição humana* não é algo tão fácil, pois provoca um *sofrimento*, é *patético*. Na realidade, é isso que representa Bobo Plin em toda peça.

A última fala de Bobo Plin, após o terceiro sinal, antes de entrar no palco, é: “— Meu Deus, meu Deus. Esse público não tem cara. Eles não têm cara. Eu...”<sup>121</sup>. Mais uma vez o *indeterminado* é posto à frente do palhaço. Esse “público sem cara” indica a ausência de sentido na vida dessas pessoas. São a personificação dos *homens-máquina*, estão ali amorfos, buscam no teatro apenas um passatempo... Contudo, o palhaço (o dramaturgo) quer despertar, quer conversar, quer igualar, na diferença, os homens, para que *libertos*, sejam *eles próprios* (*autônomos*) em vez de *coisas*.

Bobo Plin ainda “reza”. Mais uma canção que marca o final de um episódio:

**(Bobo Plin está assustado. Murmura como se rezasse. Pega o violão e canta a canção “A Palavra dos Magos”.)**  
**BOBO PLIN (cantando)**

<sup>120</sup> Cf. *Sartre*, pp. 54-6.

<sup>121</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 25.

Eu queria saber a palavra  
 que os magos pronunciavam  
 nos seus rituais,  
 a palavra que força as vontades,  
 o verbo divino,  
 o primeiro impulso.  
 Se eu soubesse essa ardente palavra  
 que desperta a imaginação,  
 eu entraria em comunhão  
 com você, homem, meu irmão.  
 Descia com ela até suas entranhas,  
 arrebatava as represas  
 que contêm seus mais ternos sentimentos  
 e fazia jorrar o amor.<sup>122</sup>

Embora lembre os cantos míticos<sup>123</sup>, esta canção é indicativa do *esquecimento humano* — do homem moderno — quanto essa *visão de mundo (mito)*. Notamos que Bobo Plin fala: “se eu soubesse essa ardente palavra”, ou seja, ele, nós não a conhecemos mais. Ao que parece, o palhaço leva a crer que, se soubéssemos “essas palavras”, poderíamos recuperar a *comunhão* entre os homens. Poderíamos arrebatá-lo do seu íntimo “seus mais ternos sentimentos e [fariamos] jorrar amor”. Ir as “entranhas do ser”, para repor sua *liberdade*, é análogo a voltar a caverna para *desagrilhoar* aqueles homens lá no fundo. E, por esse meio, fazer “jorrar o amor” é o encontro de dois elementos de caráter filosóficos: a Alegoria da Caverna, de Platão, e o hedonismo. Amor e dor. Comunhão e liberdade.

### **VIDA, MINHA VIDA, OLHA O QUE QUE EU FIZ...**<sup>124</sup>

Entre o primeiro e segundo atos há um corte temporal. O espetáculo, que teria início

<sup>122</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, pp. 25-6.

<sup>123</sup> Que recuperam uma ação *in illo tempore*, num tempo originário, pois, para essa *visão de mundo*, promover a cura é recuperar as origens, só assim teremos o *conhecimento do desvio* e através desse *conhecimento* é que podemos *retornar*.

<sup>124</sup> Lembrando a primeira estrofe da música *Vida*, de Chico BUARQUE: “Vida, minha vida,/olha o que que eu fiz./Deixei a fatia/mais doce da vida./na mesa dos homens,/de vida vazia./Mas, VIDA, ali quem sabe,/eu foi feliz.”

no final do primeiro ato, já terminou, no início do segundo e foi um grande sucesso. Menelão está muito contente, porque, apesar do baixo número de espectadores — foi a primeira apresentação —, “o espetáculo promete”.

MENELÃO — ... Hoje foi sucesso artístico. **(Peida com a boca.)** Que é um prenúncio de sucesso granal. Que não faz mal. **(Ri.)**<sup>125</sup>

Entretanto, Bobo Plin continua triste. O diálogo entre os dois remete ao espetáculo e, assim, vamos sabendo o que ocorreu. O segundo ato complementa as reflexões já apontadas no primeiro. Desta forma, boa parte das questões são recorrentes: o palhaço Bobo Plin angustiado por não ter feito o que queria; Menelão pensando no lucro; reflexões sobre sociedade de consumo e sua alienação...

A rubrica inicial do segundo ato mostra Bobo Plin bebendo:

**(Bobo Plin está sentado num módulo. Está muito, triste. A seu lado, uma garrafa pela metade. Tudo indica que Bobo Plin bebeu muito. Mas não está bêbado. Entra Menelão, eufórico.)**<sup>126</sup>

Beber e não ficar bêbado lembra Sócrates, o personagem platônico, no *Banquete*. Essa era uma de suas virtudes, que demonstrava um grande controle de si. Mas, Bobo Plin parece um perdido em sua angústia. O que poderia contradizer a comparação com Sócrates. Em que medida encontraríamos uma semelhança? Ora, assim como Sócrates, Bobo Plin está *em busca de seu ser*. Se não sabe, exatamente, o que vem a ser este *ser*, no entanto, tem certeza do que ele não quer ser. Ele não quer ser dominado, alienado, um *homem-máquina*.

BOBO PLIN — Eu não sei o que eu quero.

MENELÃO **(Respira fundo.)** — Já é um começo. Eu sei o que quero. Então eu dirijo o espetáculo.

<sup>125</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 32.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 27.



BOBO PLIN — Mas eu sei o que não quero.<sup>127</sup>

Aqui, o *não-ser* não é o *ser*. Mas, estar consciente do que não seja o *ser* é um primeiro passo para encontrar o *ser*. Isso, aparentemente um trocadilho retórico, confunde Menelão, que o toma como uma estratégia de dominação.

MENELÃO (confuso) — Já sei, já sei. Quer dizer, acho que sei... Você quer me deixar louco. É isso... Você quer me enlouquecer... para depois mandar em mim. Para me confundir.<sup>128</sup>

A fala de Menelão reflete o que os senhores do poder fazem com as pessoas. Confundir é uma forma da repartir. E, já é notória a expressão: “dividir para dominar”.

Menelão não entende o que Bobo Plin concebe como riso. Para Menelão a pequena platéia riu aos borbotões. Mas, Bobo Plin não vê as coisas assim:

BOBO PLIN — Essa gente que estava aí não riu, não gargalhou, nem porra nenhuma, Menelão. A pessoa tensa não ri. Faz careta. A pessoa sem controle de si mesma, quando ri se mija. A pessoa condicionada num sistema sócio-político-econômico não ri. Ao receber um sinal convencional, grunhe, guincha. A pessoa histérica, Menelão, ao menor desequilíbrio provocado no sistema nervoso, urra enlouquecida como se sentisse cócegas. **Rir**, Menelão, **é uma libertação**. Quem não rir como riem as crianças, rir de afrouxar a barriga, de iluminar os olhos, quem não rir como as crianças, não tem orgasmo. Quando fodem, têm espasmos, agonia, convulsão, sei lá o quê. E as pessoas que não tem orgasmo são doentes. Duras. Contraídas. Se por acaso essa gente risse, arrebentavam todos os músculos contraídos e os nervos esticados. Essa gente que estava aí hoje, Menelão, essa gente não tem alma. Nunca sentirão prazer. Nenhum alívio no riso, nenhum alívio nas lágrimas, nenhum alívio no-sexo.<sup>129</sup>

Para Bobo Plin o “riso” da platéia era a exata falta de *autoconhecimento*, de *comunhão*, a expressão do desespero humano em seu *nada-ser*, a *coisificidade* troante. Essa,

<sup>127</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 30.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>129</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, pp. 28-9. Grifo nosso. Vale observar que a questão sexual como elemento catártico é importante na obra de Plínio Marco. A peça *A dança final* é exemplar quanto a isso, pois a perda da potência sexual leva a um desequilíbrio familiar. Impotência é também sinônimo de não reação, adormecimento em relação ao sistema.

mesma platéia, que no primeiro ato, antes de começar o espetáculo, o havia paralisado, levando-o a uma atitude “covarde”:

BOBO PLIN — Quando soou o segundo sinal... vi aquela gente... aquela gente em volta da pista, esperando, passiva, um palhaço com seu riso vermelhão sanguinolento... E eu... tive medo, Menelão. Um terrível medo. Eu olhei pelo buraquinho da cortina... Aquele público não tinha cara. Eram uns vinte ou trinta... assombrosas figuras sem caras... sem olhos... sem... olhos mortos... olhando mortalmente para coisas mortas. O fedor... O medo fede, Menelão... Nenhuma poesia poderia entrar naquela gente. Aí, eu... me encagacei. Fiquei sem o mínimo controle sobre mim. E ia repassando o repertório infame, as velhas e gastas anedotas, como se rezasse. O terceiro sinal... Lá fui eu... grotesco histrião (sic!) mecânico, rolando minha covardia no meio do picadeiro. Piadas pornográficas, frases sem nexos. Repetição, repetição... Pobre palhaço sem alma... Nenhuma criatividade. Como um operário que aperta sempre o mesmo parafuso. Como o burocrata que bate sempre o mesmo carimbo. Como o jornalista que dá sempre a mesma notícia que convém aos anunciantes. Como os médicos, engenheiros, advogados especializados. Como o mestre-escola que prepara crianças para servirem a uma sociedade que lhes abominam. Como os sacerdotes que impõem dogmas e superstições. Eu, como uma puta desgrenhada e dilacerada que fecha os olhos pra não ver o rosto do morto que a beija... eu, Bobo Plin, o histrião (sic!) mecânico, o palhaço sem alma... tudo muito triste... **(Bobo Plin vai beber. Menelão arranca a garrafa de suas mãos.)**<sup>130</sup>

Ao tirar a garrafa da mão do palhaço, Menelão nos dá uma nova informação: certamente, a cigana, personagem que contracena com Bobo Plin no prólogo, era um delírio, uma figura da imaginação de Bobo Plin: “MENELÃO — Chega de beber. É isso. Está bebendo demais. Desse jeito... ~~anda vendo cigana, grande-mãe~~, o caralho-a-quatro. (...)”<sup>131</sup>. Um elemento que aproxima Bobo Plin de Madame Blavatsky, caracterizando-o como *místico*, pois, assim como aquela, também tem visões. Mas, cabe uma pergunta: seriam, essas visões, provocadas pela bebida? Provavelmente não, porque a rubrica, no início do segundo ato, diz que o palhaço, apesar de ter bebido muito, não está bêbado. E, mesmo que fosse o caso, poderíamos recorrer a idéia grega de que “no vinho está a verdade”<sup>132</sup>. Assim sendo, um

<sup>130</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, pp. 30-1.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 31. Grifo nosso.

<sup>132</sup> *Ἐν οἴνῳ ἀλήθεια*, mais conhecido em latim: *in vino veritas*.

bêbado é *um possuído por deus* e, mais especificamente, por Diônisos (Baco), o deus do vinho, dos banquetes, dos bacanais... e, nesse caso, o mais significativo é ele ser o deus do teatro. Vinho (Diônisos) ⇒ Visão(olhos⇒alma) ⇒ Conhecimento (verdade) ⇒ Teatro ⇒ Visão ⇒ Vinho... Eis o emaranhado círculo relacional que podemos fazer. A cigana é uma aparição. Aparição reveladora do caminho de Bobo Plin: *palhaço-vizionário-místico*. Mas, deixemos a questão do *místico* para o próximo capítulo.

Ao pensar no sucesso que iram fazer, Menelão comenta sua sondagem na cidade:

MENELÃO — (...) Menelão, antes de escolher esta praça, conferiu. Viu bem se aqui corria dinheiro. ~~(Ri.) Fiz cara de Menelão bestalhão, lambão, babão e perguntei aqui e acolá, acolá é aqui. (Fingê que está com dor de dentes.)~~ Nesta cidade tem dentista? ~~(Imita gente da cidade.)~~ Claro, claro, essa é uma bela cidade, que cresce dia a dia. Temos muitos dentistas. Temos um aqui que até se recusa a arrancar dentes. Trata com gabarito. ~~(Finge que está com dor de barriga.)~~ ...Nessa cidade tem médico? Não havia de ter? Essa é uma cidade muito próspera. Temos tudo o que há numa capital. Temos vários psiquiatras, vários cirurgiões-plásticos, vários aborteiros. Para qualquer um esses sintomas já seriam suficientes para atestar que o dinheiro corre nesta cidade. Mas Menelão é Menelão. Aí, perguntei de novo. ~~(Menelão faz cara de beato.)~~ Senhores, por Deus, onde está a igrejinha deste lugar? Me respondam. Lugar e igrejinha é a puta-que-pariu! Aqui nesta metrópole é uma enorme catedral que há mais de vinte anos está em reforma, para ser a catedral das catedrais. Nosso padre... Estava claro que o dinheiro rola nesta cidade. (...) <sup>133</sup>

Esta passagem mostra a crítica, do dramaturgo, às ostentações que nossa sociedade gosta de manter:

1. Os dentistas “corrigem” os resultados de uma educação alimentar adocicada ou carente de elementos fortificantes dos dentes;
2. Os psiquiatras servem para “corrigir os desvios de conduta” à base de drogas e internações (cadeias manicômiais). Plínio Marcos deveria falar também dos psicanalistas. Numa sociedade do medo, onde ninguém parece confiar mais em outra

<sup>133</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, pp. 32-3.

- peessoa, aquele amigo, para quem contávamos nossas inquietações mais íntimas, praticamente não existe mais e temos que “comprar um amigo” para aliviar nossas tensões: deitados sobre o divã, narrar nossos sonhos, cronometricamente;
3. Os cirurgiões-plásticos para “eliminar os desvios estéticos”, pois sofremos uma *ditadura das medidas*, com padrões estético-corporais extremamente rígidos, onde a *beleza* não é, simplesmente, um *estar bem com sua conformidade* (forma do corpo), mas *aparentar ser aquilo que outros<sup>134</sup> querem*;
  4. Aborteiros, fruto de uma ilegalidade que escamoteia a falta de planejamento familiar, da ignorância sexual e das dificuldades econômicas, para manter uma família<sup>135</sup>;
  5. A riqueza da igreja, ostentadora de seu poder<sup>136</sup>. A mesma igreja, contraditoriamente, prega a humildade e a fraternidade, tendo como grande exemplo, no caso do cristianismo, Jesus Cristo, um homem que andava pelo mundo vestido modestamente, dando aos pobres tudo que tinha<sup>137</sup>, além de servir-se de qualquer local para pregar sua mensagem;

<sup>134</sup> Os senhores da moda, que incutem um padrão de beleza nas massas (*homens-máquinas*), *maquinistas da estética dos figurinos* e suas beldades, que morrem para manter sua forma artificializada, modeladoras do imaginário coletivo. Em nossa sociedade, produtos são vendidos em função dos corpos: muitas vezes, achamos que o carro vem acompanhado da modelo que o dirige ou que pelo simples fato de termos o carro poderemos conquistar a mulher dos sonhos; produtos que provocam doenças, como cigarro, são apresentados por corpos saudáveis, levando a pensar que aquele êxtase juvenil é fruto do tabagismo...

<sup>135</sup> Aliás, problemas econômicos, que impedem a constituição de uma família, é o tema da peça *Quando as máquinas param*, onde Plínio Marcos concentra toda carga de violência no impacto da cena final: “NINA — Vamos ter o filho, Zé? / ZÉ — Não! Não vamos ter porra nenhuma! / NINA — Então, eu vou embora! / ZÉ — Por aqui, você não sai. / (ZÉ SEGURA NINA, QUE FORÇA A PASSAGEM.) / NINA — Me deixa ir, Zé! Me deixa ir! Agora não sou mais sua mulher! / (ZÉ EMPURRA NINA, ELA BATE NA MESA E FICA FORA DE SI.) / NINA — Porco! Nojento! Bruto! Covarde! Sai da frente! / (NINA VAI SAIR, ZÉ IMPEDE, NINA INSISTE, ZÉ DÁ UM SOCO NA BARRIGA DE NINA, QUE SE DOBRA LENTAMENTE E VAI CAINDO COM ESPANTO E DOR NA EXPRESSÃO, SEMPRE OLHANDO PARA O ZÉ.)” (p. 95). No restante da peça vemos o casal brigar em função do desemprego do esposo (Zé). Pequenas brigas, contornadas por pedidos de desculpa, piadinhas ou sonhos para o futuro. Temos a sensação de que o casal, apesar de suas carências, vive bem. Diferenciando esta peça de *Dois perdidos em uma noite suja*, onde a violência é constante; de outra forma, *Quando as máquinas param* causa um impacto bem maior ao concentrar em uma única cena, exatamente a final, um ato inusitado de extrema violência, causando no público uma sensação angustiante.

<sup>136</sup> A questão da ostentação é um dos temas do livro de Umberto Eco, *O Nome da Rosa*.

<sup>137</sup> Jesus mandou o rico vender tudo, quando esse manifestou o desejo de segui-lo. Veja cena de *Jesus-Homem*, p. 20.

6. As casas de prostituição — os puteiros, na linguagem do dramaturgo, pelos quais Menelão pergunta, descobrindo que a cidade tem prostitutas e travestis da melhor qualidade, que fazem todo tipo de trabalho e conhecem as mais diversas técnicas para estimular o parceiro — escondem os crimes sexuais, a prostituição infantil...

A ironia do dramaturgo mostra uma *sociedade das aparências*, escamoteando grandes problemas. Nela, o que importa é *parecer ser* e não *ser*. Não é isso que *Bobo Plínio* quer:

BOBO PLIN — Eu queria, Menelão, saber o que é meu desejo e o que é minha necessidade. Mas você me aguça o desejo. Se eu incremento meu desejo, eu sufoco minha necessidade... Isso é suicídio.<sup>138</sup>

Mais uma vez o diálogo mostra como os personagens são contrários complementares:

MENELÃO — Não fode, Bobo Plin. Quer dizer, fode. Não. É. Quer... Não... O que eu quero dizer é... Ouve o que eu falo, o seu bem é o meu bem. Meu bem é o seu bem. Nós somos uma coisa só.

BOBO PLIN — Deveríamos ser. Mas não somos.

MENELÃO — Naturalmente que não somos. Você só... Sua espiritualidade... Só pensa em alma.

BOBO PLIN — E você? Anormal. Só pensa na matéria. Dinheiro. Poder. Prazer.<sup>139</sup>

Na seqüência Menelão avisa a Bobo Plin que tem um trabalho extra, pela manhã do dia seguinte: fazer chamadas promocionais — uma queima de estoque — em uma loja. Atividade acertada, logo após o espetáculo, por Menelão com um dos espectadores: o gordão. A recusa é imediata. Bobo Plin não quer se vender: “Sou um palhaço sem classe, cheio de medo, cagão, mas não sou garoto propaganda”<sup>140</sup>. Ele não quer criar ilusões consumistas, vender sua alma. Bobo Plin não quer denegrir sua vocação. E, ao ouvir, de Menelão, que os grandes artistas aparecem todo dia na televisão vendendo produtos, Bobo Plin explica a lógica da propaganda em numa sociedade de consumo: de um lado artistas vendem os produtos, eles vivem bem, tem

<sup>138</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 34.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 36.

suas casas e podem consumir tranquilamente; do outro lado, o espectador pobre, que não tem condições financeiras, mas quer seguir os “conselhos” de seu ídolo. Como diz Menelão, esses artistas não tem nenhum remorso de gritar: “Comprem! Comprem!”. Bobo Plin não quer viver nesse paradoxo: viver de um modo e induzir aqueles que não podem viver assim a ter mais perdas, em vez de ganhos. Prefere uma vida modesta a se vender:

**BOBO PLIN** — Eu vivo, se é que podemos chamar de vida esse andar sem termo... Espetáculos... Como cães amestrados que se acostumaram com a coleira. Os artistas... a servidão... Eu quero romper os grilhões... Isso até parece fácil... mas é difícil romper com a miséria.<sup>141</sup>

Isso é a própria vida de Plínio Marcos em sua minúscula kitchenete, no edifício Copan, centro de São Paulo, com uma divisória feita de tábuas e caixotes, lembrando as repúblicas estudantis.<sup>142</sup> Mas, ele não está preocupado com isso.

Menelão não entende a recusa do palhaço. E, novamente, Bobo Plin tenta explicar-se:

**BOBO PLIN** — Vou tentar, Menelão. Eu entrei na trilha dos saltimbancos obedecendo a um imperioso apelo vocacional. O meu trabalho de palhaço ou de ator... só tem sentido, se for no campo onde eu possa me realizar temporalmente e fazer a minha alma. Eu escolhi esse ofício e quero exercê-lo como um sacerdócio. Não quero perder a fé no picadeiro das espeluncas, diante da solidão das platéias vazias. **(Pausa.)** E se não me presto para ir na televisão mandar as pessoas comprarem, por que iria para a porta de uma loja de bairro de cidade do interior, com um anão e um macaco, uma corneta, um bumbo e uma matraca... Comprem! comprem! Comprem!<sup>143</sup>

Em outra entrevista Plínio Marcos fala do abandono da vocação:

**PM** — A culpa do abandono da vocação pelas pessoas, se atribui ao sistema. É o sistema que está baseado nos princípios da sociedade privada dos bens sociais. No princípio do lucro, da competição, da violência. Para se agravar as coisas, o capital foi concentrado em bolsões econômicos, como São Paulo por exemplo, pelo Juscelino que fez acordos com multinacionais, o que obrigou a vida nacional a convergir toda para esses bolsões. O homem que é

<sup>141</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 38.

<sup>142</sup> Informação retirada de uma entrevista cedida a revista *Marie Claire*, de outubro de 1994.

<sup>143</sup> *Ibid.* nota 141.

forçado a migrar — o que não é um fenômeno brasileiro — ele se desvincula da própria cultura e fica indefeso diante da nova realidade. Isso aconteceu com o povo brasileiro. Perdeu a própria identidade. O homem que perdeu o rumo começa pedir luz a cego. Você tem hoje pessoas desorientadas. Procuram a Igreja, e a encontram sobrecarregada de dogmas e superstições. Procuram a Medicina, ela se recusa a discutir alma e espírito. Procura a arte e esta está cada vez mais mercenária. No mundo inteiro a política nos trouxe a um beco sem saída. Então o homem fica apelando para o tipo de religiosidade mágica: que apareça um disco voador, um pastor, alguém que diga para onde ele tem que ir. Nesse momento é que o artista tinha que ser a reserva moral do país. Mas ele apodreceu e vendeu a alma para a televisão, para o anúncio, para a publicidade...<sup>144</sup>

Um questionamento sobre a liberdade do dramaturgo inicia-se quando Bobo Plin diz não querer trabalhar na televisão. A razão apresentada é porque não quer — Plínio Marcos sempre diz que só faz o que quer, ou seja, o argumento é o do desejo —. Para Menelão isso é uma desculpa: “Somos medíocres.”<sup>145</sup> Mais uma vez, o diálogo entre Plínio Marcos e a crítica e, em função dessa, do dramaturgo consigo mesmo.

Vendo que Bobo Plin não vai, Menelão, como um patrão sem escrúpulos, ameaça despedi-lo. E mais, promete acabar com sua carreira artística. Na realidade, é o que fazem muitos empregadores, ao ouvirem o empregado reclamar. A cena, assim, não está muito distante do universo de alguns espectadores.

**MENELÃO (contendo-se).** — Não escutei resposta. Sei que você está pensando. Mas quero avisar: se você não for agitar a loja do gordão, se você me trair, a mim, Menelão, que banquei tantos fracassos, a mim... Agora que vai entrar dinheiro... você me sacanear... E se pensa que vai ficar por isso mesmo, você está enganado. Eu vou aprontar um chaveco pra você. Você... você não sabe... Mas o seu salto vai ser sem rede... Você vai se estatelar no chão do picadeiro. Vou falar com os donos de... todos os donos dos espetáculos... todos... Nós, empresários, nisso somos unidos. Vai se danar. Ninguém vai lhe dar emprego. Ninguém. Você não será o primeiro caso de um canalha marginalizado porque... E se pensa vai armar roda na rua... também não vai. Vou perseguir você até ver você tomando no cu na cadeia por ter roubado um pão. **(Pausa longa.)** Pegar ou largar, Bobo Plin. **(Pausa.)** Então? Pegar ou largar?<sup>146</sup>

<sup>144</sup> Trecho de uma entrevista cedida à revista *O teatro transcendental*, durante VIII Festival Universitário de Blumenau (1994), p. 38.

<sup>145</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 39.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 40.

Esta é uma atitude extremada das personagens plinianas que fazem a função de vilão-patrão. É o que faz Giro, o proxeneta homossexual de *O abajur lilás*<sup>147</sup>; Berrão (o comprador de papel, de *Homens de papel*) que ameaça tirar o ponto e dar para outro que queira, se alguém aprontar com ele...

Apesar de tudo Bobo Plin resolve largar. Vendo que não havia saída Menelão diz para o palhaço voltar, caso ele consiga fazer ele rir, pode ficar. É o rei e o bufão.

Na seqüência, o que vemos é uma longa rubrica, que, por si só, já é um episódio da peça:

**(Entra música de galope de circo. Bobo Plin se levanta e começa a dançar como se fosse um boneco de marionete, um polichinelo. Bobo Plin começa a tirar a luva, que é cumprida e demora a sair. Depois que tira a luva, Bobo Plin a joga fora e pendura o paletó no ar, que obviamente cai no chão. Bobo Plin puxa a cadeira em que Menelão está sentado. Os dois lutam pela cadeira. De repente, Bobo Plin solta a cadeira, Menelão cai. Menelão levanta-se furioso. Agarra Bobo Plin e o sacode como se ele fosse um boneco de pano. Não há resistência. Por mímica. Menelão explica que quer rir. Vai sentar-se. Bobo Plin puxa a cadeira. Menelão cai outra vez no chão. Menelão levanta-se mais furioso ainda. Bobo Plin, por mímica, pede calma. Deita a cadeira e senta-se no lado dos pés. Oferece para Menelão sentar-se no encosto. Ele senta-se. Bobo Plin se levanta e Menelão cai mais uma vez. Menelão vira a cadeira e senta-se nos pés, obrigando Bobo Plin a sentar-se no encosto. Menelão se levanta. Bobo Plin também. Repetem a cena duas, três vezes. De repente, Menelão se levanta, Bobo Plin não. A cadeira cai. Bobo Plin não. Está sentado no ar. Menelão fica bravo. Sacode Bobo Plin que, quando se vê livre, desvira a cadeira. Convida Menelão a sentar-se. Ele senta-se, Bobo Plin se levanta. Menelão cai e se levanta furioso. Bobo Plin tira do bolso um lenço branco, acena pedindo paz. Bobo Plin mostra o lenço para o público, não há nada no lenço. Bobo Plin arranca o charuto de Menelão, enfia no lenço. Sacode o lenço, não há mais charuto. Menelão espera o charuto. Começa a ficar nervoso. Bobo Plin aponta para trás de Menelão, que se vira pra ver o que é e recebe um pé na bunda. Desvira-se bravo e Bobo Plin lhe enfia um charuto na boca. Menelão examina o charuto, cheira, acha gostoso e o põe na**

<sup>147</sup> Na realidade, Giro é o mais extremado, pois ameaça com agressão física ou matar: "GIRO — Otária! Eu tenho cobertura. Em mim, não pega nada. Tenho dinheiro, dinheiro. Bastante pra trombicar meio mundo. Se tu duvida, apronta o rolo. Apronta e deixa pra mim. Pego uma grana e arrumo tua cama. Mando te darem uma biaba e se tu ciscar, vai em cana, boboca. Vai dizer que tu não sabe que a corda sempre arrebenta do lado do mais fraco? Eu guardo tudo que ganho por essas e outras. Se for preciso, nem me afobo. Mando botar pra quebrar. Ninguém vai me dar um devo. Muito menos tu e a tua amiga." (Cf. *O abajur lilás*, p. 14.)



boca. Procura fósforos, não tem. Bobo Plin, solícito, acende o charuto de Menelão, que agradece. Traga o charuto, que explode. Bobo Plin, por mímica, se desculpa e oferece uma flor. Menelão vai cheirá-la, a flor espirra água nos olhos de Menelão, que fica como cego. Cheio de raiva, avança às tontas contra Bobo Plin, que o torreia. Bobo Plin passa o pé em Menelão, que cai. Bobo Plin como vencedor, coloca o pé sobre Menelão, faz pose e agradece. Menelão, exausto, levanta-se meio tonto.)<sup>148</sup>

O episódio (cena-rubrica) é tudo construído sobre elementos circenses (*cirquização*), com predominância da pantomima. Aqui, não há falas. O diálogo é indicado por gestos e expressões corporais. Apesar de um fundo musical, o silêncio reina. “A grande beleza do silêncio”, assim C. Chaplin denominou a pantomima, num discurso contra o cinema falado.<sup>149</sup> As brincadeiras tradicionais do circo são repetidas: o senta, levanta e cai da cadeira; o pé na bunda; o lenço, alusão ao mágico; o charuto que explode e a flor que espirra água. Tudo lembra a doce infância, onde essas brincadeira nos faziam soltar longas risadas. Mesmo para aqueles que nunca foram ao circo, puderam (ou poderão) ver essas cenas nos filmes de C. Chaplin, no *Gordo e o Magro*, pela grande ou pela pequena tela.

Essa faceta pode nos conduzir a uma interpretação mais engenhosa: ver Bobo Plin como a *criança-tempo*, que brinca sem malícias — ao acaso — com os outros. Essa criança é a própria vida com a qual, muitas vezes, nos revoltamos. Mas, ela continua nos pregando peças. Por fim, alguns acabam entendendo, que mesmo podendo criar sua história, o tempo — *motor da vida* — sempre nos reserva surpresas, mudando tudo o curso de nossa existência. É como diz Heráclito: “O tempo é uma criança, criando, jogando o jogo de pedras: vigência da criança.”<sup>150</sup> Esse é o elemento *trágico* tão bem representado pela “vitória”, ao final da cena (rubrica), de Bobo Plin sobre Menelão.

<sup>148</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, pp. 41-4.

<sup>149</sup> Cf. *O pensamento vivo de Chaplin*, p. 32.

<sup>150</sup> Frag. 52. In: *Os pensadores originários*. Trad. Emmanuel CARNEIRO LEÃO e Sérgio WRUBLEWSKI.

## ÊXODO

Depois dessa cena circense, retratada por uma longa rubrica, temos uma seqüência de brincadeiras (do tipo pastelão) repetitivas. Menelão fica desgostoso com essas brincadeiras, pois “sempre se dá mal”. Não achando graça, manda Bobo Plin cantar. “(Bobo Plin pega o violão e canta a canção ‘Mil e Uma Estrelas’.)”<sup>151</sup>

A canção inicia-se à moda de uma cosmogonia, passando a questionar a presença humana como único ser vivo reflexionante (racional), nesse universo.

Estrelas, estrelas,  
estrelas, estrelas,  
no firmamento  
azul do céu  
infinito céu azul.  
Estrelas, estrelas  
mil e uma estrelas,  
uma em mil,  
uma em mil,  
uma em mil habitada.  
Será? Será? Será?  
Será? Será? Será?  
Que só nós no planeta Terra? Será?<sup>152</sup>

O universo é apresentado antes do homem. Isto mostra que o homem pertence a um contexto maior. Lembremos a trajetória do pensamento grego: primeiro, uma cosmologia; depois, uma antropologia. Reforça assim a idéia de *comunidade* entre homem e natureza (universo). Há também referências metafóricas aos *homens-máquina*, já trabalhadas, no meio dessa *angústia existencial*.

Nenhum reflexo mágico  
na cara dos palhaços,  
no pálido alvaiade,  
na noite de carvão,

<sup>151</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 42.

<sup>152</sup> *Ibid.*, pp. 42-3.

nos campos de carmim,  
 o sangue derramado,  
 o deboche vermelhão  
 em olhos raiados  
 dos sonolentos sonhadores,  
 mortos matadores,  
 obedientes aos senhores,  
 a dormir, comer, trabalhar,  
 trabalhar, comer dormir,  
 trabalhar, trabalhar, trabalhar (Bis)<sup>153</sup>

Temos aí uma seqüência de antíteses que mostram não só a cotidianidade, mas também a *antinomia ontológica* do humano, *ser e não-ser* ao mesmo tempo, possibilidade de (*dever*) e acomodar-se a (*determinismo*). Dessa forma, o sonho pode ser tomado como uma forma de *estar desperto*. Em muitos textos gregos, encontramos essa idéia de que aquele que sonha está mais acordado do que o desperto (talvez, porque esse esteja *disperso* pelas *coisas do mundo*). Sonolência, por sua vez, pode indicar o cansaço daqueles que lutaram (e lutam) contra a tirania. Contudo, a repetição de alguns versos reforça a cotidianidade e a *coisificação* do homem, levando-o à anulação total.

(...).  
 trabalhar, comer, dormir,  
 trabalhar, trabalhar, trabalhar (Bis)  
 na segurança do contrato,  
 com a doença,  
 com a velhice,  
 com a morte.  
 Trabalhar, trabalhar, trabalhar.<sup>154</sup>

Essas verdades (realidades) irritam Menelão, pois o fazem ver o mundo e a atrocidade daqueles que governam tiranicamente, ou mesmo, daqueles que, em sua vida privada, subjagam outros. Menelão joga Bobo Plin ao chão. Ao recompor-se, Bobo Plin ajoelha-se e profere uma oração, na qual encontramos um sentido trágico e uma paródia ao *Pai nosso*. É

<sup>153</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 43.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 44.

uma verdadeira ode ao *Ideal*; o motor das *humanas engendrações*. Lembra *Jesus-Homem*, como símbolo de que o homem pode construir a felicidade se recuperar o perdido, *religare*, a religião. Aqui, esse sentido religioso é ainda mais forte.

Ó Ideal,  
 que estás no meu céu interior,  
 verdade viva  
 que faz minha alma  
 imortal,  
 para que tua tendência  
 evolutiva  
 seja realizada,  
 para que teu nome  
 se afirme pelo trabalho,  
 para que tua revelação  
 seja manifestada a cada  
 espetáculo,  
 a cada espetáculo concede-me  
 a idéia criadora,  
 que assim como ela está  
 entendida no meu coração  
 seja entendida no meu coração  
 seja entendida no meu corpo.

Ó Ideal,  
 preserva-me os reflexos  
 da matéria,  
 que eu compreenda  
 que o sofrimento benfeitor  
 está na origem da minha  
 encarnação.<sup>155</sup>

Aqui está algo que lembra, embora vagamente, o sentimento trágico, o sofrimento que produz a ordem, a harmonia, presente no *ser-do-homem*, em sua origem geradora. Apesar dessa lembrança trágica, os termos revelação, idéia criadora, sofrimento benfeitor e encarnação revelam uma conotação cristã: remetem ao Jesus que sofreu para salvar a humanidade de seus pecados, redimindo-a de sua *culpa*. Ora, como já vimos, não há esse sentido de *culpa* no

<sup>155</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, p. 44-5.

trágico<sup>156</sup>

Livrai-me do desespero  
 e que teu nome seja  
 santificado [<sup>157</sup>]  
 pela minha coragem  
 na prova.  
 Ó Ideal,  
 faze com que eu  
 não diferencie  
 o fracasso do sucesso.  
 E perdoa a minha  
 dificuldade de comunicação,  
 assim como eu perdôo  
 os que não têm ouvidos  
 de ouvir [<sup>158</sup>]  
 nem olhos de ver.  
 Ó Ideal,  
 destrói meu orgulho,  
 que poderia afastar-me  
 da tua luz-guia,  
 nutre meu devotamento, porque és,  
 Ó Ideal,  
 a realeza, o equilíbrio, a força  
 da minha intuição.<sup>159</sup>

A última fala de Bobo Plin é: “— Vou subir ao monte... enquanto tenho pernas.”<sup>160</sup>

Sabemos que essa oração é um canto a tudo que já dissemos e algo mais. Assim como Jesus, Bobo Plin se recolhe para que, do alto do monte, possa refletir um pouco mais sobre o *obrar de palhaço*. Esta é uma pista para passar ao próximo capítulo, pois os montes ou lugares altos são *topos hierofânicos*, neles estamos mais próximos do Céu, e, por extensão, de Deus. A proximidade do *divino* é a proximidade da *pureza*. A faceta *mística* produz analogias *catárticas*. O teatro também é um lugar privilegiado, onde o espectador vê o mundo, como um

<sup>156</sup> Cf. as observações de Albin LESKY, *A tragédia grega*, pp. 41 e seq.

<sup>157</sup> Uma paródia ao *Pai-nosso*: “Pai Nosso que estais no céu. Santificado seja o vosso nome (...) Perdoai as nossas ofensas (...) e livrai-nos do mal. (...)”

<sup>158</sup> Mais uma paródia ao *Pai-nosso*: “(...) Perdoai as nossas ofensas, assim como nós perdoamos aos que nos têm ofendido. (...)”

<sup>159</sup> Cf. *Balada de um palhaço*, pp. 45-6.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 46.

deus olímpico. Assim, essas analogias *topo-hierofânicas*, encontradas na dramaturgia pliniana, indicam, também, uma relação entre o *mítico*, o *místico* e o racional.

(...) f) Por vezes, a ubiqüidade, a sabedoria e a passividade do deus celeste são revalorizadas num sentido metafísico, e o deus torna-se epifania da norma cósmica e da lei moral (...); a “pessoa” divina apaga-se perante a “idéia”; a “experiência religiosa”(…) dá lugar à compreensão teórica, à “filosofia”

(...)

h) Mas, mesmo quando a vida religiosa já não está dominada pelos deuses celestes, as regiões siderais, o simbolismo uraniano, os mitos e ritos de ascensão, etc. conservam um lugar predominante na economia do sagrado.

(...)

Poderia dizer-se, numa fórmula sumária, que a “história” conseguiu empurrar para o segundo plano as “formas” divinas de estrutura celeste (é o caso dos seres supremos) ou que os abastardou (os deuses da tempestade, os fecundadores), mas esta “história”, isto é, a experimentação e a interpretação sempre nova do sagrado, pelo homem, não conseguiu abolir a revelação imediata e contínua do *sagrado celeste*, revelação de estrutura impessoal, intemporal, a-histórica.<sup>161</sup>

Dessa forma, podemos dizer que a *razão* não está assim tão distante do *hierofânico*, como muitos querem. Evidentemente, não podemos reduzir uma a outra, o que não nos deve impedir de encontrar proximidades.

<sup>161</sup> Cf. Mircea ELIADE, *Tratado de história das religiões*, p.100.

## A SAIDEIRA OU O CÂNTICO DOS CÂNTICOS

Por que tomamos *Balada de um palhaço* como uma peça exemplar, dentro da chamada fase *mística*? Para respondermos esta questão, devemos voltar as questões que, em vários momentos dos capítulos anteriores, deixamos em suspenso ou apresentamos apenas de passagem: os conceitos de *místico* e *mítico* e, a partir desses, a relação entre as três peças da segunda fase.

*Místico* é segundo o *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*: “*adj. sm.* ‘relativo ao mistério, ou a uma crença oculta, superior à razão, no domínio religioso’ ‘diz-se de, ou pessoa que tem uma fé intensa e intuitiva’ ‘diz-se de, ou pessoa que pratica o misticismo’. Do lat. *mysticus*, deriv. do grego *mystikós*, de *mýstês* e, este, de *mýein* ‘fechar, estar fechado’.”<sup>162</sup> *Místico* refere-se a uma atitude individual, a um modo de ser em relação ao sagrado característico de um sujeito, uma atitude particular. Notamos que, entre as palavras gregas de mesma raiz de *místico*, temos: *μύστης*, *mystês* - iniciado nos mistérios, relativo aos iniciados; *μυστήριον*, *mysterion* - mistério, cerimônia religiosa secreta, em Atenas, os mistérios de Elêusis; *μυστηριώδης*, *mysteriôdes* - misterioso, arcano; e o verbo *μύω*, *myô* - cerrar-se, estar cerrado; estar com a boca ou os olhos cerrados, estar silencioso, diz-se de uma pessoa que fecha os olhos. Fechar olhos e boca é uma metáfora de voltar-se para o seu próprio interior, num certo sentido, meditar. Assim sendo, podemos dizer que o *místico* volta-se para dentro de si mesmo, procurando um contato com o *divino* não nas coisas exteriores, mas no

<sup>162</sup> Cf. p. 525.

seu íntimo, como *autoconhecimento*, como *religare*, como *revolução*.

Ao deixar claro que vai subir ao monte, Bobo Plin assemelha-se a Cristo retirando-se para o deserto, com o objetivo de meditar. E, aqui, meditar é uma forma própria de falar com, encontrar — o *divino*, a essencialidade humana. Madame Blavatsky, *Em busca da verdade*, fala dos princípios da Teosofia e identifica nela um *esoterismo*:

A melhor prova consiste no fato de que cada culto religioso, ou melhor, filosófico antigo, compreendia um ensinamento esotérico ou secreto, e um culto exotérico (público). Outro fato bastante conhecido é que os mistérios dos antigos dividiam-se em “maiores” (secretos) e “menores” (públicos); como nas solenidades chamadas na Grécia de *Eleusianas*. Desde os Hierofantes de Samotrácia, Egito, os brâmanes iniciados da Índia antiga, até os *rabinos hebreus*, todos, por temor à profanação, ocultaram suas verdadeiras crenças. Os rabinos hebreus chamavam as suas séries religiosas seculares, a *Mercavah* (*o corpo exterior*), “o veículo” ou *a cobertura que oculta a alma*, quer dizer, a sua ciência secreta mais elevada. Na antiguidade nenhuma nação jamais divulgou, através de seus sacerdotes, seus verdadeiros segredos filosóficos para as massas, dando a estas somente a parte exterior deles. (...)

Finalmente: não encontramos o mesmo costume no *Cristianismo primitivo*, entre os *Gnósticos*, e até nos *ensinamentos de Cristo*? Acaso não falou ele às massas em parábolas de duplo sentido, explicando unicamente aos discípulos seus motivos? “A vocês — disse ele — é dada conhecer os mistérios do reino dos céus; mas aos de fora todas essas coisas se explicam em parábolas” (Marcos, IV, II). “Os *Essênios da Judéia e da Carmelo* faziam igual distinção, dividindo seus membros em neófitos, irmãos e *perfeitos* ou iniciados” (Veja: *Neoplatonismo e Alquimia*, de A. Wilde.) Exemplos deste tipo podem ser encontrados em todos os países.<sup>163</sup>

Tanto Cristo como Madame Blavatsky têm essa atitude *misteriosa*, não só pelo fato de pregarem uma determinada crença, mas por sua *intimidade* com o divino: Jesus Cristo era o próprio filho de Deus; Blavatsky tinha visões — ao que parece Bobo Plin também<sup>164</sup> —. Como já vimos, o visionário é um possuído.

Enquanto personagens da dramaturgia pliniana, podemos ver nos três — Bobo Plin, Madame Blavatsky e Jesus Cristo — essa faceta *mística*. Contudo, enquanto figuras históricas,

<sup>163</sup> Cf. pp. 29-30.

<sup>164</sup> “MENELÃO — Chega de beber. É isso. Está bebendo demais. Desse jeito... **anda vendo cigana, grande-mãe**, o caralho-a-quatro. (...)” (Cf. *Balada de um palhaço*, p. 31. Grifo nosso.)



inseridas em um imaginário coletivo, os dois últimos são *míticos*, pois, em torno deles, criou-se toda uma cultura narrativa que ultrapassa a vida mesma dos personagens. Jesus Cristo é característico disso. Há poucas evidências seguras quanto à vida e à doutrina de Cristo, em sua época. Ele não escreveu nada. O que temos a seu respeito foi deixado, em grande parte, por seus discípulos — fundadores do cristianismo. Mesmo esse proto-cristianismo é pouco conhecido. Assim, o que temos é um imaginário criado ao longo de milênios, absorvido e transformado por gerações, sem contar os acréscimos infernais para provocar medo no devoto.

A base de uma religião é um *mito*<sup>165</sup>, e Jesus Cristo transformou-se em um dos *mitos* do cristianismo. Criou-se uma instituição em volta da figura de Cristo. Pelo menos dentro de uma religiosidade popular, onde seu culto é presentificado, afinal Cristo como filho de Deus, Dentro do mistério da Santíssima Trindade, é uma corporificação do próprio Pai, até então incógnito.

E Madame Blavatsky? Embora tenhamos dela informações biográficas mais seguras — até mesmo, pelo fato de distar temporalmente menos que Jesus Cristo —, após sua morte criou-se um imaginário em torno dela, transformando-a, também, em um *mito*. A própria peça de Plínio Marcos poderia, numa certa medida, ser tratada como uma “mitologia” em torno dessa personagem-figura, embora essa “mitologia” pliniana não se tenha cristalizado no imaginário das massas. O literato, que faz narrativas míticas, é, freqüentemente, um intérprete dos ritos e das narrativas mítico-orais — *paradigmas arquetípicos* de uma determinada cultura, com o qual essa explica e mantém seus usos e costumes —, já cristalizadas, modificando, suprimido ou acrescentando elementos. Construindo, assim, uma “nova”

<sup>165</sup> Aqui, cabe citarmos Ernst CASSIRER: “... não há diferença radical entre o pensamento mítico e o pensamento religioso. Ambos se originam dos mesmos fenômenos fundamentais da vida humana. No desenvolvimento da cultura humana não podemos fixar um ponto onde termina o mito e a religião começa. Em todo o curso da história a religião permanece indissolúvelmente ligada a elementos míticos e repassada deles. Por outro lado, até em suas formas mais grosseiras e rudimentares, o mito contém motivos que, em certo sentido, antecipam os ideais religiosos mais elevados, que vieram depois. Desde o princípio, o mito é uma religião em potencial.” (Cf. *Antropologia filosófica*, p. 143.)

narrativa, que poderá ou não vir a fazer parte do imaginário coletivo. Um grande exemplo disso é a Grécia Antiga, onde grande parte da mitologia se confunde com a Literatura. Os trágicos gregos recuperaram elementos das narrativas homéricas, que, por vezes, vinham de uma tradição oral, onde a relação *homem-natureza-divino* era explicitada pela narrativa mítica, dando a essas narrativas um trato todo seu. Acrescentando-se a isso o fato de que as tragédias tinham um grande apelo popular, facilitando a inserção de “elementos eruditos” — uma literatura apurada — no imaginário coletivo, podemos compreender um pouco essa interação entre tradição oral e tradição letrada.

Plínio Marcos não foi um leitor aprofundado das obras teosóficas. Ele teve contato com algumas biografias e pequenos artigos sobre Madame Blavatsky. Sua relação-inspiração se deu pelo carisma desta figura. Como ele mesmo diz:

(...) Quem me inspirou, quem me instigou foi Blavatsky. Sua força, sua beleza, sua coragem me seduziram. Eu estava parado no umbral de uma porta, aflito, já não ansiava mais pelas glórias do sucesso transitório. (...) Mesmo sabendo que nada sei, compreendia isso. E nessa zona de tumulto é que me chegou a Blavatsky. A princípio, eu a recusei. Ela se mexia sozinha e isso mete medo até nos mais valentes. Eu recusei, mas imediatamente a desejei. (...) Viajei com ela. Viajei de varias maneiras. A favor, contra, junto. Com amor, ódio, paixão inflamada, desprezo, escárnio. (...) E então, ela me levou para uma região de total silêncio. Ali, sem nenhum sentimento, (...), eu escrevi sobre a Blavatsky. Não com as regras de um pesquisador acadêmico. Escrevi sobre a Blavatsky com a percepção do meu espírito parado diante do dela.<sup>166</sup>

Esse elemento, a “sedução do real”, aproxima, com mais ênfase, *Madame Blavatsky* e *Jesus-Homem*. Na primeira, os elementos biográficos: a família de Madame Blavatsky; a perseguição que sofreu desde seu país de origem, a Rússia; a sua luta contra o colonialismo britânico na Índia, confundindo-se com a história deste país; a ida para os Estados Unidos e a fundação de uma sociedade teosófica, junto com o coronel Henry Steele Olcott. Na segunda, o

<sup>166</sup> Cf. *Uma entrevista com Plínio Marcos*, in: *Madame Blavatsky*, pp. 4-5.

texto bíblico, que remete à vida de Jesus: nascimento, peregrinação, condenação, paixão e morte, fazendo pensar em um tipo de adaptação, aos moldes de *O livro de Jó* do dramaturgo Luis Alberto de Abreu<sup>167</sup>. Contudo, tanto em um como em outro, Plínio Marcos coloca sua marca, a originalidade própria do autor.

Já *Balada* não nos remete a um personagem-figura histórica, embora, como já vimos, possamos pensar no próprio Plínio Marcos (*alter ego*). Bobo Plin é, assim, um personagem exemplar dessa fase *mística*. Ainda mais por não estar, propriamente, no universo *sagrado* e sim, muito mais, no *profano* — na mundanidade —, aumentando o caráter ambíguo. Certas atitudes de Bobo Plin — sua busca de uma *primordialidade do fazer*, sua tentativa de se reencontrar internamente, até mesmo, para expor, como palhaço, aos outros, a *felicidade original*... — fazem com que pensemos numa atitude *mística*, sem que a figura do palhaço, em nossa cultura esteja, necessariamente, dentro deste contexto. Diferente de Jesus e Madame Blavatsky, Bobo Plin não está ligado a uma religião-instituição. Evidentemente, tanto Jesus como Madame Blavatsky foram críticos de um certo modelo institucional, principalmente, aquele dominador, que coíbe a liberdade, mas isso não os retira do ambiente institucional, mesmo porque, os ensinamentos do primeiro nortearam o aparecimento de uma das maiores religiões da história da humanidade; o outro, já em vida, fundou uma sociedade que teve várias ramificações pelo mundo, resistindo até bem pouco tempo. A religiosidade do palhaço é aquela do *religare*. Enquanto *Balada* é uma peça mais intimista, as outras duas tem um conotação mais coletivista (política). Não que uma coisa elimine a outra. Estamos falando do foco, do ponto de vista da análise de seus protagonistas. Jesus e Madame Blavatsky estão voltados para a conscientização de um povo contra o domínio de outros — num, romanos; noutra, os britânicos. A política — aqui, como a relação entre instituições ou entre um sujeito e uma

<sup>167</sup> A respeito dessa adaptação, foi publicado, recentemente, nosso ensaio: “*O livro de Jó*”, no *Anuário de literatura*, pp. 231-42.

instituição — aparece, sem que esteja dissociada do elemento *sagrado*.

A vida de Jesus, que na Idade Média deu origem aos grandes espetáculo de vários dias, é um tema difícil e perigoso, principalmente pelo risco de, tomado apenas um dos aspectos, reduzir a figura do Cristo. Não é preciso lembrar o fracasso de Ernest Renan, glória do pretensão racionalismo do século passado, que na “Vie de Jesus” declara o Cristo o maior dos homens, negando, porém sua divindade, o que o transforma num paranóico, além do infantilismo das explicações “racionalis”, como a frugalidade do povo judeu para a multiplicação dos peixes. O título da peça de Plínio Marcos, “Jesus-Homem”, parece indicar essa redução, mas a inteligência do autor, que dá importância espiritual, não permitiu cair na armadilha. O lado místico está presente, ainda que não seja o principal enfoque. Este é o aspecto da importância na mensagem de Cristo, que cada homem deve desenvolver-se como pessoa humana, assumir sua própria posição e não se deixar conduzir como massa. Afinal, este fundamento do livre arbítrio e, portanto, o sentido essencial da liberdade.<sup>168</sup>

Em *Balada*, o primeiro plano, aparentemente, não é político, se tomarmos o sentido estabelecido anteriormente. Aparentemente, pois o dilema do palhaço é de caráter intimista, o que caracterizaria uma questão do domínio privado. Contudo, se pensarmos que Plínio Marcos vê a *revolução* e a *religião* como manifestações coletivas, que brotam do interior de cada um — o *atomismo anímico* —, concluímos que também a angústia individual é política. É a partir dela que o sujeito se coloca mediante o mundo e toma posição. É essa tomada de posição que o leva a agir dessa ou daquela maneira, junto a outros indivíduos. Por sua vez, esse conjunto de *indivíduos-sujeitos* forma a *sociedade* e seus mecanismos institucionais. É sempre bom lembrar que as instituições são feitas e compostas por homens, apesar de, às vezes, parecerem andar por si só. Se há um tipo de dominação institucional, não é porque essa está acima de nós, mas sim que nos deixamos dominar, em vista de ainda estarmos adormecidos ou mesmo por comodidade. Plínio Marcos vê com bons olhos esses *homens de boa vontade*, pois eles, aos poucos, vão trazendo luz à humanidade. Mas, no fundo, no fundo, eles apenas reacendem aquela centelha interior. Dessa forma, o palhaço Bobo Plin é tão político quanto o Jesus

<sup>168</sup> Clóvis GARCIA, *O Estado de São Paulo*, 13 de fev. de 1981. Apud: Prefácio. In: *Jesus-Homem*, pp. 12-3.

revolucionário ou a líder espiritual Madame Blavatsky.

Cabe fazer a ressalva de que, em *Balada*, também há referência ao domínio cultural norte-americano, mas Bobo Plin não é, propriamente, um “líder de massa”; embora queira subverter a ordem, não é um subversivo, no sentido que dá o segundo sacerdote, em *Jesus-Homem*:

“— Esse homem é um perigo. Sabe falar. Pode envolver os jovens. Com sua palavra fácil, pode seduzir as pessoas que não tenham boa formação.”<sup>169</sup>

A sedução do palhaço é outra, é uma sedução estética que ultrapassa o universo da retórica política. Por isso mesmo, uma sedução mais difícil de compreender. Uma sedução que atinge todas as partes do corpo, que é musical, visual, enfim, *espetacular*.

Essa relação entre o político, fundado no privado, ou melhor, no indivíduo, e o coletivo, como um *todo atomizado*, pode ser exemplificada através da trama ligada a Judas, o contraponto de Jesus. Judas é um revolucionário, desses que pregam a revolução armada, como gritantes retóricos. Ele chega a trair Jesus com o objetivo de que, no momento do julgamento público deste, o povo se revolte. Entretanto, ao ser questionado sobre quem deveria ser solto, Jesus ou Barrabás, o povo é ameaçado com armas. Resultado: mesmo com Judas e seu discurso eloquente, tentando insuflar o povo, grita-se: “Barrabás, Barrabás!”. Tudo está perdido. Judas se arrepende, reconhecendo que não há muito o que fazer quando a *revolução* não vem de dentro de cada um. Caso contrário, teremos uma substituição de poderes, mas não uma participação coletiva. A crítica pliniana a certo tipo de *revolucionário retórico* aparece, também, em outra situação: quando Madalena, a prostituta, pede para ir com Jesus, Judas quer afastá-la, pois ela pode trazer problemas para o movimento. A atitude de Judas é uma atitude nitidamente moralista. Paradoxalmente, relega a certas camadas sociais a participação. Ora, Jesus disse: “(...) Vim chamar todos os que sofrem. Os que estão se

<sup>169</sup> Cf. p. 19.

sentindo cansados, os oprimidos, que me sigam. Deles será o reino de Deus.”<sup>170</sup> E nesses sofrendores estão as prostituídas, pois, como argumentou Jesus ao ser questionado pelo sacerdote:

SACERDOTE — Prostituição nunca foi amor.

JESUS — É um ofício a que se obrigam algumas mulheres que, por miséria, têm as fomes berrando mais do que os pudores. Mas, essas mulheres, que são obrigadas a fazer esse humilhante serviço, não devem ser condenadas. Elas serão maiores no reino, porque sentem na carne as injustiças desse mundo. Agora vamos.<sup>171</sup>

A questão é como ser revolucionário, pregar a igualdade entre as pessoas se somos preconceituosos?

Outra identidade política entre as três peças é a tortura: Bobo Plin é chicoteado por Menelão; Jesus assim como Madame Blavatsky são submetidos a interrogatórios; Blavatsky é torturada também pela imagem de seu marido — o bode de grande falo — que a persegue, tentando tirar-lhe a virgindade<sup>172</sup>; Pedro é submetido a um pau-de-arara e questionado se conhece Jesus, o que nega três vezes. A tortura é tanto corporal como espiritual, em *Madame Blavatsky*, e isso é exemplar. Ela sofre em vários níveis: no sexual, para manter a virgindade; no ideológico, sendo perseguida por missionários e repórteres que, em cenas basicamente semelhantes, fazem longos interrogatórios, além de enfrentar os Saturnos, seres de outro nível — o espiritual —, que querem matá-la por ter conhecido o livro “As Estâncias de Dzian”<sup>173</sup>. Mas, a tortura não é um tema só dessa fase, toda a obra de Plínio Marcos, de uma forma ou de

<sup>170</sup> Cf. *Jesus-Homem*, p. 18.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>172</sup> Uma *hierofania* ligada à pureza que, como líder espiritual, ela deve manter, para se relacionar mais puramente, diretamente, com o *divino*. É *catártica*, no sentido de que a purificação exige um sacrifício, uma perda, que pode ser a morte — a maior de todas as perdas —, nesse caso é o direito de ter relações sexuais, o contato corpóreo. A penetração por outro corpo, que é carne, pode trazer impurezas, como também pode levar ao desejo carnal incontrolado. Resistir é uma provação, um ritual *catártico*.

<sup>173</sup> Livro da sabedoria, que não deveria ser revelado aos homens. Uma metáfora do saber-poder: o livro enquanto recipiente fechado esconde novas possibilidades que, ao serem reveladas, podem levar os *homens-máquina* a agir de forma diferente, afetando o domínio de seus condutores. Encontramos a idéia de que o conhecimento é um ônus pelo qual, mal ou bem, o homem tem que pagar. É o fruto proibido, pois sua revelação implica infortúnio, angústia, reflexividade, postar-se em relação às coisas, o que nem sempre é cômodo.

outra, fala de tortura: a política, a ideológica, a econômica, enfim, tudo aquele tipo de situação em que o indivíduo é despojado de seus direitos, a ponto de enlouquecer ou perder o sentido da vida. Esses são, na maioria, os marginais característicos da primeira fase.

A atitude *mítica* é a consagrada pela tradição. Leva anos e anos para ser construída. Engendra uma *visão de mundo* compartilhada. Neste sentido, difere do *místico*, embora como podemos ver, um *místico* possa transformar-se em uma *figura mítica*. Isso se dá porque a diferenciação entre o *sagrado* e o *profano* é muito tênue. Basta criarmos um imaginário que envolva uma relação de culto, uma certa genealogia, a “explicação” de um fenômeno, tornando-o coletivizado — de forma que outros acrescente e/ou reproduzam essa “estrutura” narrativa — para termos um *mito*. Atitudes como soprar um dado para que esse venha a cair no número desejado; torcer-se todo ao longo de um jogo, como se pudéssemos conduzir a bola ao gol; pôr um trevo de quatro folhas na carteira para trazer sorte; bater na madeira três vezes... fazem parte de nosso dia a dia. São atitudes que mostram resquícios de caráter *mítico*. Na verdade, procuramos repetir os gestos exemplares da *divina* criação. Coisas comuns como: o ar que sopramos; nossos movimentos corporais; um trevo de quatro folha; a madeira, não têm, a princípio, nenhuma *sacralidade*, são coisas comuns, fazem parte do *mundo profano*<sup>174</sup>. Mas nós os transformamos, dando-lhes uma relação que ultrapassa a sua materialidade. Indicamos relações metafísicas entre a coisa e os fenômenos ligados a ela, não explicáveis por leis científico-rationais. *Transfenomenalizamos*, ou melhor, *transmundanizamos* esses objetos. Ao transcender o material o sacralizamos: estabelecendo uma verdade para essa relação, que não é a verdade científica.

Embora, hoje em dia, possamos ver nessa explicação uma falsificação — em relação á

<sup>174</sup> No latim *profanus*, antônimo de *sacer*, indicando o não-iniciado; em grego: contrário ao respeito das coisas sagradas, *άνόσιος*, *anosios*; que não pertence à religião, *βέληλος*, *belelos*; irreligioso, *άσεβής*.

explicação científica, predominante em nossa sociedade —, indicando, com isso, um ceticismo, continuamos a usá-la. Por quê? Talvez o *mito* resista, de forma atenuada, ou a “crise da razão” nos coloque diante do limite humano. Ou talvez mito e razão não sejam antagônicos e sim complementares. Mas, ao que parece, para as comunidades “primitivas”, não há essa contradição: crer e não crer ao mesmo tempo, ciência versos metafísica. Para eles, a relação com o *sagrado* se dá de forma imediata, um voltar ao tempo primordial (*illo tempore*), um participar do *mundo divino* — o mundo é sempre *divino*, pois é uma criação ou um prolongamento de Deus(es). Essa idéia da *imedição* poderia confundir o *mítico* com o *místico*. Contudo, ainda permanece o diferencial: quando coletivo, *mítico*; quando individual, *místico*. Num deles, a *imediatividade* é dada como um grupo que participa de<sup>175</sup>, ou seja, numa coletividade. Logo, estamos falando do *mítico*. Noutro, essa *imediatividade* é dada por uma “intuição” ou por sintomas, muitas vezes, estranhos ao indivíduo. Refletindo sobre seus “sintomas”, ele procura entender e aprimorar sua relação particular – individual, logo *mística* — com o *divino*. É a partir dessa reflexão que o *místico* cria uma “teoria” e pode, assim, passar a outros os procedimentos propedêuticos que conduzem a uma relação de proximidade com o *divino*. Dessa forma, a *mística* pode ser ensinada como regras básicas de iniciação, mas como atitude ela é individual, pois, no fundo, no fundo, brota do próprio sujeito. O *mito* também pode ser ensinado, mas, contrariamente ao *místico*, ele não parte da experiência de um indivíduo, sim de uma tradição construída ao longo do tempo: experiência coletiva. Aqui, temos mais uma diferenciação entre esses dois conceitos: um pode ser no presente, “um aparecer instantâneo”, pois se dá a partir de um indivíduo; outro é “histórico”, pois necessita do tempo para constituir-se, para engendrar-se no imaginário coletivo.

A visão *mítica* é composta por uma série de *arquétipos*, que podemos ver em nosso

<sup>175</sup> Aqui não há *individualidade*, o *um* diluí-se no *todo*. Ainda que pensemos numa individualidade, num indivíduo *x*, sua relação com o *sagrado* é construída num imaginário adquirido e por uma tradição.



cotidiano contemporâneo, como:

1. os *ritos de passagem*: casamento, Ano Novo, comemorações de nascimento, aniversários, formaturas, trotes de calouros, festas de debutantes, tarefas a cumprir ,objetivando entrar em algum tipo de associação, etc.;
2. *hierofanias topográficas*: locais específico para determinadas festa, construções em elevações, e mesmo, retirar-se da cidade para o interior, procurando isolamento, inspiração, paz (pureza);
3. recorrência ao *tempo primordial*: quando dissermos que algo “sempre foi assim e assim será” ou narrativas que comecem por “naquele tempo...”;
4. *hierofanias urânicas*: a relação metafórica luz-saber, escuridão-ignorância e seus derivados;
5. *hierofanias ctônicas*: o apego a terra, em expressões como “a terra é a mãe de todos, pois é ela que nos alimenta”, “do pó fosses feito e ao pó retornarás”, entre outras .

Muitos desses elementos aparecem combinados na dramaturgia pliniana. A retirada de Bobo Plin para o monte, provavelmente, com o objetivo de se isolar, para, com isso, poder recompor-se, é um exemplo. Ora, recompor-se é um renascer, um reestruturar-se, tornar-se um outro *cosmos*, saindo de dentro de si mesmo, voltar para si mesmo. Um ciclo introspectivo. Num futuro, talvez, o palhaço desça o monte para, assim como Zaratustra, trazer a luz aos homens:

Aos trinta anos de idade, deixou Zaratustra sua terra natal e o lago da sua terra natal e foi para a montanha. Gozou ali, durante dez anos, de seu próprio espírito e da solidão, sem deles se cansar. No fim, contudo, seu coração mudou; e, certa manhã, levantou-se ele com a aurora, foi para diante do sol e assim lhe falou:

“Que seria a tua felicidade, ó grande astro, se não tivesses aqueles que iluminas!(...)

Eu desejaria dar e distribuir tanto, que os sábios dentre os homens voltassem a alegrar-se de sua loucura e os pobres, de sua riqueza.

Por isso, é preciso que eu baixe às profundezas, como fazes tu à noite, quando desapareces atrás do mar, levando ainda a luz ao mundo ífero, ó astro opulento! (...)Vê! Esta taça quer voltar a esvaziar-se e Zaratustra quer voltar a ser homem.»<sup>176</sup>

A morte é um rito de passagem e de purgação. Jesus e Madame Blavatsky morrem e renascem. O renascimento desses personagens faz com que eles adquiram uma força maior: Jesus será lembrado eternamente, ou seja, permanecerá em cada um, mesmo que no imaginário, na memória<sup>177</sup>; Madame Blavatsky espanta seus opositores:

(Helena está sentada na cadeira de rodas e os atores estão à sua volta.)

HELENA — Tenho que acabar minha obra.

1º ATOR — Ela está viva!

2º ATOR — É um milagre.

3º ATOR — Milagre não existe.

4º ATOR — Mais um truque dessa mulher.

5º ATOR — Charlatã.

2º ATOR — Mais uma vez nos enganou.<sup>178</sup>

O renascer, o ato de purificação pode ser tomado, também, como a relação do dramaturgo com a opinião pública. Provavelmente, num primeiro momento, Plínio Marcos deu muita importância à crítica, mas com o passar do tempo, e mesmo porque essa lhe colocou a margem, passou a desprezá-la e construir seu “novo” foco dramático.

ANNIE — Madame Blavatsky, poderia explicar o que aconteceu? A opinião pública...

HELENA — A opinião pública é um tirano invisível, intangível, onipresente, uma hidra de mil cabeças, a mais perigosa das bestas, pois é composta das mediocridades individuais. Eu agora estou pronta. Limpa. Totalmente limpa para acabar minha obra. Meus livros serão o texto ocultista do século XX.

(Helena volta a se concentrar. Como no início da peça os atores se agitam em torno dela. Vão falando, falando, falando. A favor e contra, não importa o que dizem. Basta que se escute o som hipnótico. De repente ouve-se um sino e todos

<sup>176</sup> Cf. *Assim falou Zaratustra*, p. 27.

<sup>177</sup> Para Santo Agostinho a memória é o correspondente, no homem, à essência — Deus Pai —, pois essa é imutável, é o que nunca deixa de ser, isso é, analogicamente, o que acontece com a memória, onde as imagens que obtemos das percepções sensíveis são lembradas conforme um primeiro momento, embora um pouco fugidamente. (Cf. *Vida e obra*. In: *Santo Agostinho*, Col. *Os pensadores*, pp. XVII-III).

<sup>178</sup> Cf. *Madame Blavatsky*, p. 67.

param estáticos, como no início da peça. Luz vai baixando em resistência sobre Helena.)<sup>179</sup>

Nesta cena, a última, voltamos ao ponto de partida. Na seqüência, a projeção de uma série de imagens de figuras ilustres: Gandhi, Fernando Pessoa, Einstein, Jung, finalizado com a fala do próprio autor:

VOZ DE PLÍNIO MARCOS — Bendito seja os que nadam contra a corrente. Bendito sejam os que não se submetem às imposições da cultura predominante. Bendito sejam os que sem medirem conseqüências, sem se importarem com os riscos de serem arrastados ao ridículo e ao escárnio da opinião pública subvertem os valores estabelecidos. São esses que sacodem os homens, os despertam e fazem com que dêem um passo à frente no caminho da consciência de si mesmos. Madame Blavatsky era assim. Bendita seja Helena Petrovna Blavatsky.<sup>180</sup>

O dramaturgo antepõe figuras ilustres ao seu discurso para com isso dar força a este último, artifício estético usado para subverter a crítica que o colocou na marginalidade, que recorre a autoridade de outros. Não é só Plínio Marcos que bendiz esses homens subversivos. O *autoconhecimento* é, também, a pregação de Plínio Marco.

A cigana, personagem que exploramos na análise de *Balada*, reaparece em *Madame Blavatsky* subdividida: uma mesma *figura representativa*, a *cigana*, aparece nas características de duas personagens: na cigana, ela mesma, e na mãe de Blavatsky. Como vimos, ela representa uma relação com a Terra-Mãe, ou seja, uma *hierofania ctônica*, além de ser uma *visionária*, prevendo o fim dos protagonistas. Mas, em *Madame Blavatsky* há também a mãe, propriamente dita, como personagem. A divisão de uma personagem em duas indica um reforço do seu conteúdo alegórico. Artifício retórico semelhante á repetição. A cigana em *Madame Blavatsky*, diferente em *Balada de um palhaço*, não aparece só no prólogo, mas em

<sup>179</sup> Cf. *Madame Blavatsky*, pp. 67-8.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 68.

vários momentos da peça, dando conselhos ao protagonista. Assim, não só pela divisão mas também pela quantificação vemos o reforço alegórico. E, na realidade, também a mãe de Blavatsky é uma cigana:

PADRE — Ela não foi batizada. Minha batina pegou fogo. Ela é uma possuída do demônio. E sua mãe também foi uma bruxa maligna. Ela não permitiu que eu exorcizasse a filha.<sup>181</sup>

A alegoria da Terra-Mãe é, agora, reforçada na própria progenitora, que, enquanto tal, protege a cria, sem que isso retire da cigana esse sentido *ctônico*. Temos dois níveis alegóricos: um mais direto, mãe de Blavatsky ⇒ Terra-Mãe; outro mais complexo cigana ⇒ mulher ⇒ geradora-alimentadora ⇒ Terra-Mãe.

Cada uma das peças dessa segunda fase tem um elemento que sobressai, sem que os outros sejam abolidos:

1. *a musicalidade*: forte tanto em *Balada* como em *Jesus-Homem*<sup>182</sup>, mais ainda na última, que teve todas as canções compostas por grandes mestre das escolas de samba de São Paulo. Estabelecendo uma mistura entre religião e cultura popular através de "...sambas, toadas, canções e até samba-enredo, coisas da maior beleza. Essa intervenção da música é fundamental na definição estética da encenação."<sup>183</sup> Enquanto na primeira, a musicalidade é apontada pelo título e por coros, que dão os limites temáticos; a segunda é propriamente um musical;

<sup>181</sup> Cf. *Madame Blavatsky*, p. 35.

<sup>182</sup> Mário GUIDARINI indica, o papel da música nessa peça: "No corpo do espetáculo, seis canções interrompem o encadeamento das cenas. Cinco, a encargo do coro. E uma, da cantora. O coro não se limita a cantar. Executa coreografias. Representa a multidão e grita. [Semelhante às tragédias gregas.] Vaia. Faz algazarra. Representa o grupo dos apóstolos. Coro dos demônios obsessores. Coro dos anjos. Múltiplas funções cênicas do grupo envolvido. Age como personagens coletivos. Camaleão. (...)As canções nessa peça possuem uma função cênica mais de contemplação e reflexão do que de distanciamento crítico por parte da platéia." (*A desova da serpente*, pp. 72-3.).

<sup>183</sup> Alberto GUZIK, *Isto É*, 07-01-81. *Apud* in: *Jesus-Homem*, p. 09.

2. a *política*: mostrando revolta e crítica contra a dominação do homem pelo Estado, a política surge como o fundo das três peças. No entanto, ela aparece mais nitidamente em *Jesus-Homem*, seguida de perto por *Madame Blavatsky* (nesta, encontra-se diluída na questão religiosa). Por fim, num âmbito mais específico, o da angústia individual, aparece também em *Balada de um palhaço*. Temos aí, assim, uma seqüência em grau decrescente;
3. o *misticismo*: central em *Madame Blavatsky*, aliado ao tema político como em *Jesus-Homem*; profanizado em *Balada* sobre o ponto de vista da angústia individual e existencial.

Todos esses aspectos são artifícios para consolidação do que chamamos de mudança de foco: passagem de uma dramaturgia centrada no diálogo para a centrada na *espetacularidade*. Enquanto *Balada* é o paradigma do personagem *místico*, pois este é trabalhado no horizonte do *profano*<sup>184</sup>, *Madame Blavatsky* é o paradigma da *espetacularidade*. É intrigante notar que nesta peça as divisões são denominadas *cena* e não *ato* como nas outras. Por que o uso deste termo e não o outro? Sabemos que são sinônimos. Contudo, em sua etimologia, indicam aspectos diferentes: *ato* vem do latim *actum*: o que se realizou, ação, feito; *cena* do grego *skéné*, *σκενή*, estrutura arquitetônica “destinada à recitação e que compreende o cenário e uma série de elementos que representam o lugar onde decorre a acção.”<sup>185</sup> Assim, um indica a ação, propriamente dita; outro o local no qual a ação deve desenvolver-se: *espaço cênico*. Quanto ao movimento: um refere-se ao agir das pessoas; outro ao deslocamento espacial nesse agir, ou seja, um indica a ação mais não o lugar da ação, o outro ao contrário; embora as duas coisas estejam imbricadas. Se lembramos que movimento em grego é *kínema*, *κίνημα*, que dá o nosso cinema, faz sentido que o termo *cena*, pelo menos em nosso cotidiano, remeta, mais

<sup>184</sup> Não fosse isso, seria *Madame Blavatsky* a peça exemplar.

<sup>185</sup> Cf. *Como reconhecer a arte grega*, p. 65.

imediatamente, ao cinema ou a televisão, ou seja, a imagem, ao elemento visual, a *espetacularidade*.

Outra analogia visual é com a luz, pois sem ela não podemos ver. Nesse caso, o teatro é uma construção materializada do sentido alegórico da luz: conhecimento. Frequentemente, antes do início do espetáculo apagam-se as luzes. Escuridão. Ausência de ação. O que está por vir? O espectador está a espera de algo, que lhe é estranho: um “novo”, algo para incluir no seu repertório de experiência: seja ele no âmbito do mero deleitar, seja no apreender, seja em ambos. As rubricas estão cheias de marcações de luz. A peça apresenta vários planos, horizontalmente colocados no palco, a partir dos quais a luz indica: tempo (passado, presente) e espaço (terreno e espiritual). Efeitos de névoa, focos de cores variadas são os requintes de *Madame Blavatsky*, sem os quais ela não se constitui como espetáculo de conotação *mística*. Os diálogos, muitas vezes, recortados pelos deslocamentos de tempo e espaço, conformados numa estrutura cubista, onde partes distintas de uma certa imagem ou seqüência de imagens são recompostas, aparentando um plano caótico. Logo na primeira cena observamos essas características:

[A luz abre em Helena (HPB), uma mulher velha e gorda (velhice e gorduras artificiais), sentada em uma cadeira de rodas, fumando charuto. Seus olhos estão fixos num ponto do espaço. **O foco de luz vai abrindo em resistência** e deixa ver todos os atores e as atrizes da peça, elegantemente vestidos com roupas do fim do século passado, cada um tendo ao seu lado uma mesinha de rodas com muitos apetrechos que serão usados durante a peça: perucas, bigodês, barbas, chapéus, óculos, roupas etc. Todos estão imóveis como se fossem marionetes. De repente, ouve-se um sino. E, neste exato momento, todos os atores e atrizes começam a se agitar nervosamente. Todos falam de forma frenética e rodeiam Helena. Não importa que o público não entenda o que dizem. O importante é som. Agonizante, hipnótico.]

— Deus. Deus. Deus. Deus. Deus.

— O todo está em tudo e o tudo está no todo.

— Cristo. Buda.

— Mediunidade. Carma. Reencarnação. Os Mestres.

— O Estado. A autoridade. O dogma.

— O absurdo da existência humana.

— O Reino Britânico e seu grande esforço para auxiliar o povo hindu.

- A teosofia. A teosofia. A teosofia. A teosofia.
- Os protestantes ingleses e suas missões.
- Os homens soturnos. Vênus. O planeta Vênus.
- Charlatã. Impostora. Vigarista da mais baixa espécie.
- A doutrina secreta. As verdades absolutas. A loucura.
- A repressão.
- Sexo. Sexo. Sexo. Sexo.
- Loucura.
- Neurose.
- Mediunidade patológica.
- A esquizofrenia. O carisma. A esquizofrenia. O carismas. (...)

(Os atores e as atrizes vão ficando cada vez mais enlouquecidos. Vão repetindo suas falas. Não interessa o que dizem. Vão falando, falando, falando. Enquanto isso, Helena se levanta da cadeira de rodas e calmamente tira a roupa de velha e gorda e se transforma numa mulher jovem e bonita. Uma das atrizes, simultaneamente a Helena, se veste de velha, mãe de Helena. As duas se instalam num canto do palco. Os atores e as atrizes param de falar e ficam imóveis. **Luz apaga nos atores, que saem de cena.**)<sup>186</sup>

A repetição, as falas enlouquecidas, incompreensíveis envolvem a platéia em um *ritual catártico*, ao mesmo tempo que fazem o papel das canções nos prólogos: resumindo toda a trama ou a(s) temática(s) da peça. Entretanto, não vemos um discurso (ou uma canção) encadeado(a) numa seqüência gramática (lógica), mas um apanhado de palavras-resumos, como se fosse um esquema indicando apenas partes de um todo. O burburinho intensifica-se. E, resta tão-somente a impressão sonora: “Não importa que o público não entenda o que dizem. O importante é o som.”<sup>187</sup> *A percepção estética* — aqui também no sentido grego, ou seja, dos sentidos — impõem-se à lógica. Lembrando a lição nietzscheana acerca do valor da estética para a teoria do conhecimento, muito maior que o da lógica.

O transformismo da Blavatsky velha e gorda em jovem e bela, pelo despojar-se de seus trajes, que são, por sua vez, absorvidos por outra atriz, transformada na mãe de Blavatsky reforça o simbolismo da mãe e indica um procedimento maneirista, pois a encenação demonstra o *fazer artístico* e seus *artifícios*.

<sup>186</sup> Cf. *Madame Blavatsky*, pp. 15-7.

<sup>187</sup> *Ibid.*, pp. 15-6.

Todo um conteúdo ideológico está impregnado no fundo da dramaturgia pliniana. Não há em sua obra uma *descontinuidade*, pois o dramaturgo não esconde sua *teleologia* — e sua *teologia libertária*. De *Dois perdidos...* à *Balada de um palhaço* o fundo é o mesmo. O que muda são as aparências. O teatro é por sua natureza o domínio da aparência: o representar a realidade é sempre um *ser-além-de*, além do que é apresentado. Não há *entropia*, não só porque o fundo é sempre o mesmo, mas principalmente porque a possibilidade de representação apontada no escrito “supera” o próprio escrito. A dramaturgia não pode ser tomada tão somente por sua parte escrita. Mesmo que nosso ponto de partida seja o escrito e que não possamos ir a representação, nosso imaginário deve, tomando as indicações do próprio escrito, vislumbrar a *espetacularidade*. O que tentamos mostrar é que da primeira para a segunda fase da dramaturgia pliniana encontramos um aprimoramento da *espetacularidade*, onde passa a desenvolver-se a ação, que outrora dava-se no *diálogo*. A faceta *mística* só vem acrescentar. Essa *espetacularidade* penetra por todo o corpo: olhos, ouvidos, pele e alma... Num transe luminoso do rito teatral, o *espectador* é trasladado no *tempo* e no *espaço*. Jogado no mundo. Errante. Destituído de seus pontos referenciais... Tudo precisa ser reescrito. A *catarsis* do *espetáculo* o coloca diante do *humano* e de suas possibilidades. O mundo é *revelado*: primeiro em sua mais perversa faceta, depois, surge uma luz. Luz! Luz! Mas de onde vem essa luz? É preciso que o *espectador* não se engane. A luz não vem de fora, mas de seu próprio interior. Estamos fadados a *re-conhecer* a nossa própria criação. O cenário é caótico. Contudo, se desistirmos do *cosmético* — a função *apolínea* de ordenar o mundo —, por onde andaremos? Andar implica ser *sujeito* de si, caso contrário, seremos levados, aumentando a massa de *homens-máquinas*. O corpo não é a prisão da *alma*, pois, sem ele, ela não reconhece as limitações a serem superadas. Pode ser que seja a própria *alma* seu cárcere. Estando presa no fundo de sua própria caverna, alguém deve tentar despertá-la, repondo-lhe a vida. Ao que



parece, Plínio Marcos é o incômodo relógio, despertando — seja pela crueza, seja pela *mística espectacularidade* — os *despertos-sonâmbulos*, que vagam pelo mundo.

## BIBLIOGRAFIA

### OBRAS DE PLÍNIO MARCOS

- MARCOS, Plínio. *Dois perdidos numa noite suja*. São Paulo, Global, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Jesus-Homem: peça e debate*. São Paulo, Grêmio Politécnico, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Madame Blavatsky*. São Paulo, DAG, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*. São Paulo, Parma, s.d.
- \_\_\_\_\_. *A figurinha e Soldados da minha rua*. São Paulo, DAG, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Canções e reflexões de um palhaço*. São Paulo, DAG, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Oração para um pé-de-chinelo*. São Paulo. PARMA, s.d.
- \_\_\_\_\_. *Prisioneiro de uma canção*. São Paulo, DAG, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Balada de um palhaço*. São Paulo, DAG, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Navalha na carne, Quando as máquinas param*. 3. ed., São Paulo, Parma, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Na Barra do Catimbó*. São Paulo, Parma, s.d.
- \_\_\_\_\_. *Homens de papel, Barrela*. São Paulo, Parma, s. d.
- \_\_\_\_\_. *Querô - uma reportagem maldita*. 8. ed., São Paulo, Maltese, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O abajur lilás*. 3. ed., São Paulo, Global, 1979.
- \_\_\_\_\_. *A dança final*. São Paulo, Maltese, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A mancha roxa*. São Paulo, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O assassinato do anão do caralho grande*. São Paulo, Geração Editorial, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Nhenhênm: índio não quer apito. Folha de São Paulo*. São Paulo, 11/06/95, *Mais!*, 5-8 e 9.
- \_\_\_\_\_. *No que vai dar isso. Folha de São Paulo*. São Paulo, 02/10/94, *Mais!*, 6-11.

## OUTRAS REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. 4. ed., São Paulo, Nova Cultural, 1987. (Os pensadores)
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas*. 2. ed. rev., São Paulo, EDUSP, 1993.  
(Texto & Arte, 2)
- AMIARD-CHEVREL, Claudine. *La cirquisation du théâtre chez Maïakovski*. In: *Du cirque au théâtre*. Lausanne. L'Age d'Homme, 1983. (Trad., em mimeo de Miguel Augusto C. P. Ribeiro e Herbert Ribeiro.)
- ANAXIMANDRO. *Os pensadores originários: Anaximandro, Parmênides, Heráclito*. Trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewki; int. Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis-RJ, Vozes, 1991. (Pensamento Humano)
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 2. ed., São Paulo, Ars Poética, 1993.
- AURÉLIO, *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e ampl., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. 9. ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1993.
- BATAILE, Georges. *La littérature et le mal*. Saint-Amand (Cher), 1972.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris, Du Seuil, 1968.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v. I: *Magia e técnica, arte e política*. v. II: *Rua de mão única*. v. III: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. 2. ed., Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.

- BLAVATSKY, Helena Petrovna Fadeef von. *Em busca da verdade*. São Paulo, Três, 1973.
- BRANDÃO, Junito. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. 2 v., Petrópolis-RJ, Vozes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Mitologia grega*. (3 v.) 9. ed., Petrópolis-RJ, Vozes, 1994.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Sartre*. 2. ed., São Paulo, Perspectiva, 1984. (Debates, 36)
- \_\_\_\_\_. *Os filósofos pré-socráticos*. 6. ed., São Paulo, Cultrix, 1989.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança — quarenta anos de experiências teatrais*. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La puerta abierta*. Barcelona, Alba, 1994.
- BRUNEL, Pierre. *Que é literatura comparada?* São Paulo, Perspectiva, 1990. (Col. Estudos, 115)
- BRUNO, Giordano. 2. ed., São Paulo, Abril Cultural, 1978. (Os pensadores)
- CACCIAGLIA, Mario. *Pequena história do teatro no Brasil (Quatro séculos de teatro no Brasil)*. São Paulo, EDUSP, 1986.
- CADERNOS DE TEATRO. Rio de Janeiro, n. 93, jan./fev./mar. 1983.
- CAMPBELL, Joseph. *As transformações do mito através do tempo*. 2. ed., São Paulo, Cultrix, 1993.
- CASSIRER, ERNST. *Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem*. 2. ed., São Paulo, Mestre Jou, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Linguagem e mito*. São Paulo, Perspectiva, 1972. (Debates, 50)
- \_\_\_\_\_. *O mito do Estado*. Rio de Janeiro, Zahar, 1976.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. (2 v.) 9. ed., Paris, Klincksieck, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: *O olhar*. São Paulo, Companhia

das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *Convite à Filosofia*. 5. ed., São Paulo, Ática, 1996.

COMO RECONHECER. *A arte grega*. Lisboa, Edições 70, 1987.

DA CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. 6. imp., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1994.

DERRIDA, Jacques. *l'écriture et la différence*. Paris, Du Suil, 1967. (Essais, 100)

DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, UnB, 1992.

\_\_\_\_\_. *Dioniso a céu aberto*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad., apresentação e notas L. F. Franklin de Matos. São Paulo, Brasiliense, 1986. (Elogio da Filosofia)

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 4. ed., São Paulo, Perspectiva, 1994 (Debates, 52).

\_\_\_\_\_. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. Pref. George Dumézil. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Mefistófeles e o Andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. *Tratado de história das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 1993. (Ensino Superior)

EPICURO. *Antologia de textos*. São Paulo, Nova Cultural, 1988. (Os pensadores)

EURÍPEDES. *Ifigênia em Áulis, As bacantes, As fenícias*. Trad., apresentação e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

FILOSOFIA POLÍTICA 7. *O trágico*. Porto Alegre, L&PM, 1993.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 6. ed. 6. tir., Rio de Janeiro, FAE, 1994.

GUIDARINI, Mário. *A desova da serpente: teatro contemporâneo brasileiro*. Florianópolis, Ed. da UFSC, 1996.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica: grega e latina*. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.

HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Int. e trad. Jaa Torrano. 2. ed., São Paulo, Iluminuras, 1992. (Biblioteca Pólen)

HÖLDERLIN, Friedrich. *Reflexões*. Seguido de *Hölderlin, Tragédia e modernidade* de Françoise Dastur. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.

JAEGER, Werner, *Paidéia: a formação do homem grego*. 2. ed., São Paulo, Martins Fontes, 1984.

JUNKES, Lauro. *A fragmentação da plenitude: por uma teoria do símbolo e da alegoria*. Trab. apresentado à Com. Examinadora do Concurso Público para titular da Universidade Federal de Santa Catarina no campo de conhecimento de Teoria Literária, Florianópolis, out. de 1992.

KOTHE, Flávio R.. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 3. ed., São Paulo, Perspectiva, 1996. (Debates, 32)

LORAU, Nicole. *A tragédia grega e o humano*. In: *Ética*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

MORAVIA, Sergio. *Sartre*. Lisboa, Edições 70, s.d. (Biblioteca Básica de Filosofia, 28).

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Trad., Notas e pref. J. Guinsburg. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. *A filosofia contemporânea: trajetos iniciais*. 2. ed., São Paulo, Ática,

1991.

\_\_\_\_\_. *Introdução à filosofia da arte*. 2. ed., São Paulo, Ática, 1989.

O PENSAMENTO VIVO DE CHAPLIN. São Paulo, Martin Claret, 1985.

OS PRÉ-SOCRÁTICOS. *Fragmentos, doxografia e comentários*. Seleção de textos e trad. de J. Cavalcante de Souza (*et. alii*); dados biográficos de Remberto Francisco Kuhnen. 3. ed., São Paulo, Abril Cultural, 1985. (Os pensadores)

O TEATRO TRANSCENDE. *VIII Festival universitário de teatro de Blumenau*. Blumenau, n. 03, 1994.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo, Ática, 1988. (Série Princípios, 158)

PLATÃO. *A república*. Trad., int. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 5. ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

\_\_\_\_\_. *Diálogos*. 4. ed., São Paulo, Nova Cultural, 1987. (Os pensadores)

POÉTQUE. *Intertextualidades*. Coimbra, Livraria Almeida, n. 27, 1979.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed., São Paulo, Perspectiva, 1996. (Debates, 211)

\_\_\_\_\_. *Exercício findo*. São Paulo, Perspectiva, 1987. (Debates, 1999)

\_\_\_\_\_. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo, Ática, 1988. (Série Fundamentos, 29)

RENZO, Tosi. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

REVERBEL, Olga. *Teatro: uma síntese em ato e cenas*. Porto Alegre, L&PM, 1987. (Col. Universidade Livre)

REZENDE, Antonio (org.). *Curso de Filosofia*. 5. ed., Rio de Janeiro, Zahar/SEAF, 1992.

(Col. Cultura Contemporânea, 3)

- ROBERT, Fernand. *A religião grega*. São Paulo, Martins Fontes, 1988. (Universidade Hoje)
- \_\_\_\_\_. *A literatura grega*. São Paulo, Martins Fontes, 1987. (Universidade Hoje)
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1993. (Debates, 256)
- ROSS, David. *Aristóteles*. Lisboa, Dom Quixote, 1987. (Biblioteca de Filosofia, 3)
- SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo; questão de método*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha e trad. de Rita Correia Guedes e Bento Prado Jr. 3. ed., São Paulo, Nova Cultural, 1987. (Os pensadores)
- \_\_\_\_\_. *A questão judaica*. Trad. de Mário Vilela e int. de Moacyr Scliar. São Paulo, Ática, 1995. (Ponto de Vista)
- \_\_\_\_\_. *Que é a Literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 2. ed., São Paulo, Ática, 1993.
- SCHÜLER, Donald. *Literatura grega*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1985. (Revisão, 15)
- SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo rei, Édipo em Colono, Antígona*. Trad., apresentação e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.
- STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris, Editions d'Art Alter Skira S. A., 1983. (Trad. em mimeo de Miguel Augusto C. P. Ribeiro.)
- UPJHON, Everard M. (et alli) *História mundial da arte*. 6. ed., Lisboa, Bertrand, 1984. (6 v.)
- VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos, a flor e o mal*. Tese de Doutorado Apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1993 (mimeo).
- VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos, a flor e o mal*. Petrópolis/RJ, Fumo, 1994.
- WATT, Ian. *The rise of the novel*. Londres, Penguin Books, 1957.
- YATES, Frances A. *Giordano Bruno e a tradição hermética*. São Paulo, Cultrix, 1987.