

O PALCO BRASILEIRO EM QUESTÃO: DO ROMANTISMO À CONTEMPORANEIDADE

THE BRAZILIAN STAGE IN QUESTION: THE ROMANTICISM OF CONTEMPORARY

Carin Cássia de Louro de Freitas¹

Wagner Corsino Enedino²

RESUMO: As primeiras manifestações teatrais, no Brasil, são indícios da herança teatral portuguesa. No período romântico, a produção dramaturgical começa a consolidar um teatro de fato brasileiro. A partir disso, autores e diretores brasileiros ganham espaço a fim de demonstrar no palco a “cor local”. Nesse cenário brasileiro, surge a temática da marginalidade com as peças de Plínio Marcos. Com efeito, o objetivo deste estudo é traçar um panorama do teatro brasileiro, principais dramaturgos e produções, do romantismo à contemporaneidade. A pesquisa ancora-se nas contribuições de Magaldi (2003), Faria (1998), acerca da formação do teatro brasileiro; Palottini (1989) e Ryngaert (1996), da configuração de personagens.

Palavra-chave: Teatro brasileiro; romantismo; contemporaneidade.

ABSTRACT: The first theatrical events, in Brazil, are dramatic evidence of Portuguese heritage. In the Romantic period, dramaturgical production begins to build a theater in fact Brazilian. From this, Brazilian authors and directors in order to gain space on stage to demonstrate the “local color.” In the Brazilian scenario, there is the issue of marginality with the parts of Plínio Marcos. Indeed, the aim of this study is to trace a panorama of Brazilian theater, major playwrights and productions, from romanticism to contemporary. The research is founded on the contributions of Magaldi (2003), Faria (1998), about the formation of the Brazilian theater; Palottini (1989) and Ryngaert (1996), the configuration of characters.

Keywords: Brazilian theater; romanticism; contemporary.

INTRODUÇÃO

A obra de Décio de Almeida Prado, conforme Faria (1998), abrange praticamente toda a história do teatro brasileiro, desde suas origens mais remotas, com os autos do Padre Anchieta, até as manifestações mais recentes da dramaturgia de década de 70.

O teatro brasileiro constitui-se como um “sistema” integrado por autores, atores, obras e público, no romantismo. Desse modo, à semelhança de seus compa-

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Campus de Três Lagoas, com fomento de pesquisa REUNI/CAPES.

² Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas.

nheiros de geração, Antonio Candido e Paulo Emílio Salles Gomes, que estudaram o processo formativo da literatura e do cinema no Brasil, Décio de Almeida Prado procurou fazer o mesmo com o teatro, investigando o primeiro momento em que houve as condições intelectuais e materiais que puderam proporcionar uma continuidade fecunda do trabalho cênico.

Uma das primeiras pesquisas de Prado trata-se de um estudo da vida do ator João Caetano, de sua atuação como empresário teatral e do repertório de tragédias neoclássicas, melodramas e dramas românticos que o projetou no cenário nacional. No entanto, o autor também ilumina o palco e os bastidores da formação do teatro brasileiro no romantismo.

Entre tantas informações e reflexões, vale mencionar sobre a encenação de *Antônio José ou O poeta e a inquisição*, de Gonçalves de Magalhães, em 1838. O espetáculo é considerado o marco inaugural do teatro romântico brasileiro, por ser uma tragédia cujos processos formais estão mais próximos do neoclassicismo.

Nenhuma faceta da carreira de João Caetano deixou de ser abordada por Prado. Assim, analisou a formação do teatro brasileiro pelo prisma do espetáculo, do que acontecia no palco, demonstrando que todo o teatro do período romântico girou em torno do famoso ator, cuja genialidade artística ninguém jamais pôs em questão, mesmo no final da carreira, quando o seu estilo de interpretação já não agradava aos jovens adeptos do realismo cênico. Com efeito, o ator também havia escrito dois manuais sobre a arte de representar, *Reflexões dramáticas* (1837) e *Lições dramáticas* (1862). Não há dúvidas de que João Caetano foi um grande ator, mas seus manuais têm poucas ideias próprias e muita cópia de obras francesas.

João Caetano lembrava criticamente os momentos em que não conseguia atingir o ideal clássico. Mas foi graças a eles, a sua intempetividade no palco, aos rompantes imprevistos e por vezes geniais que atingiu êxito. Era um ator sensível, emocional, explosivo, mais próximo dos atores românticos do que dos clássicos que tinha por mestres.

Depois de escritos dois livros sobre João Caetano, Prado dedicou-se a uma série de ensaios, deixando por uns tempos adormecido o seu interesse pelo tema da formação do teatro brasileiro. Mas esse desejo voltaria a se manifestar nos estudos escritos em seguida. Em 1993, publica a obra *Teatro de Anchieta a Alencar*. Assim, vem à tona a preocupação com o processo formativo do teatro. Nessa obra, há capítulos dedicados às manifestações teatrais nos primeiros séculos da colonização e outros sobre o início regular das atividades teatrais no Brasil, a partir da chegada de D. João VI, em 1808, compreendendo temas como a presença de companhias dramáticas portuguesas, os debates por ocasião do advento do romantismo e a obra do primeiro dramaturgo brasileiro, Gonçalves de Magalhães.

Nesse contexto, a obra também aborda questões acerca da herança teatral portuguesa, proporcionada pela vinda da corte, bem como a construção de um teatro, a existência de público e a vinda de artistas portugueses como Mariana Torres e Victor Porfírio de Borja, que foram fatores decisivos para impulsionar a atividade

teatral no Brasil. Dessa forma, estavam criadas as primeiras condições materiais e intelectuais para o desenvolvimento do teatro brasileiro, faltando apenas o surgimento de dramaturgos, uma mera questão de tempo.

1 A PRODUÇÃO DRAMÁTICA NO PERÍODO ROMÂNTICO BRASILEIRO

Depois de estudar a formação do teatro brasileiro no palco e investigar o surgimento das condições materiais e intelectuais de sua existência, era preciso voltar os olhos para a produção dramática do período romântico. Conforme Prado (*apud* FARIA, 1998), o objetivo é examinar “as melhores peças escritas por brasileiros, representadas ou não, constituindo aquilo que Alencar, em seus artigos polêmicos sobre *O Jesuíta*, denominou teatro de papel”.

O primeiro escritor estudado em *O drama romântico brasileiro*, de Prado, é Gonçalves de Magalhães, poeta, amigo de D. Pedro II, autor dos famosos *Suspiros poéticos e saudades* (1836), que marcaram o início do romantismo, sua contribuição para o teatro foram as tragédias *Antônio José ou O poeta e a inquisição* e *Olgiato*. A primeira, encenada por João Caetano, inaugurou o teatro romântico no Brasil. Assim, Gonçalves de Magalhães preferiu uma espécie de meio-termo para suas produções, buscando conciliar as estéticas antagônicas: velho e esgotado classicismo e o vibrante romantismo.

Importa ressaltar que o gênero teatral de maior prestígio popular nos tempos romantismo é o melodrama. No entanto, não devia ser fácil para os espectadores fazer a distinção entre os gêneros, que se deixavam contaminar entre si. Então, o título do ensaio “Entre drama e melodrama”, de Prado, que sugere a melhor abordagem para as peças de dois autores contemporâneos de Gonçalves de Magalhães: Martins Pena e Luís Antonio Burgain. Martins Pena foi considerado o criador da comédia nacional, escreveu cinco dramas que praticamente ninguém viu nem leu.

Em linguagem depreciativa, as peças de Martins Pena e Burgain são chamadas de “dramalhões”. Como era isso que o público do romantismo apreciava, os palcos brasileiros não se cansaram de recorrer a esse gênero teatral que proporcionava espetáculos vibrantes, mas que do ponto de vista literário era muitas vezes “cosido a facadas”, para usar a expressão empregada certa vez por Machado de Assis.

O salto de qualidade na dramaturgia romântica brasileira acontece com Gonçalves Dias. Ele não só conhecia Shakespeare como também as peças românticas francesas e o pensamento teatral de Victor Hugo. Seus dramas destacam-se pela qualidade da linguagem, sempre próximo da poesia, e pelo fato de substituírem a “preocupação com o enredo bem urdido, característico do melodrama” pela “compreensão moral e psicológica das personagens, concebidas como homens e mulheres, ainda que altamente idealizados, não como joguetes postos a serviço do enredo”. Gonçalves Dias tinha um talento inquestionável, mas suas peças não foram encenadas quando escritas.

Por volta de 1850, foi a vez de Álvares de Azevedo interessar-se pelo teatro. Entre o seus escritos, destaca-se *Macário*, que Décio de Almeida Prado considera

como “a mais puramente romântica entre todas do teatro brasileiro”. Assim, o drama de Álvares de Azevedo devia ser, nas suas próprias palavras, “alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego: a força das paixões ardentes de Shakespeare, Marlowe e Otway; a imaginação de Calderón de la Barca e Lope de Veja; e a simplicidade de Ésquilo e Eurípedes”.

Sabe-se que a tendência universalizante de Álvares de Azevedo contrapõe-se, no romantismo, um forte nacionalista, que se fez presente inicialmente na poesia. No teatro, tal sentimento, apenas esboçado nos primeiros tempos românticos, inclusive com tentativas malsucedidas de realização de dramas indianistas, concretiza-se mais tardiamente, com dramas históricos baseados no passado do país. Segundo Prado, merecem destaque quatro peças escritas entre 1856 e 1868: *Calabar*, de Agrário Menezes; *O Jesuíta*, de José de Alencar; *Sangue Limpo*, de Paulo Eiró; e *Gonzaga* ou *A Revolução de Minas*, de Castro Alves. Há um traço comum que as aproxima: “buscam dizer alguma coisa sobre o Brasil, enquanto nação ou enquanto nacionalidade nascente, tendo como pano de fundo, distante ou próximo, o fato da independência”.

O teatro foi um dos gêneros prediletos do romantismo brasileiro e seduziu os principais escritores brasileiros. Mas no palco, suas realizações importantes foram poucas, por força de uma série de circunstâncias, entre elas a preferência dos empresários pelas traduções de peças francesas e originais portuguesas.

2 NACIONALISMO E TEATRO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Após o período romântico, começaram a atentar para uma dramaturgia que, de fato, fosse brasileira. Magaldi (2003) afirma que todos queriam engrossar as fileiras do nacionalismo. Nesse sentido, prevalece o aspecto político da questão. O fenômeno deu-se como tomada de consciência, que se destina a despertar os brios nacionais. Os ventos nacionalistas, que bafejavam todos os setores da vida brasileira, sacudiram também o teatro. A tentativa de emancipação da cena brasileira impõe a descoberta de uma estética nacionalista.

Nesse momento, as teses amplas do nacionalismo cênico estribam-se em dois postulados: prestígio à dramaturgia brasileira e procura de estilo brasileiro de interpretação. Sabe-se que não há grande teatro sem uma correspondente literatura dramática. A conclusão parece crucial, de acordo com o ensinamento da História: haverá um teatro brasileiro autêntico quanto tiver uma dramaturgia independente e de mérito. Todavia, não é simples cópia das conquistas técnicas e expressivas dos encenadores e intérpretes europeus ou norte-americanos, mas o resultado do aprofundamento da sensibilidade nacional. Do contrário, contribuir para que se mantenha em nosso teatro a “alienação” – palavra tão em voga nos nossos dias, conforme Magaldi (2003).

Para expor completamente o problema, não se pode deixar de oferecer sua perspectiva histórica, elucidativa. Talvez se reconheça até que a atual valorização

da dramaturgia brasileira decorra da chamada “lei dos 2x1”, cujo regulamento vem mostrando na prática sua inépcia.

Processou-se um fenômeno psicológico facilmente compendiável: de início, as empresas teatrais, na sua quase totalidade, voltaram-se contra as absurdas exigências do diploma legal, inspirado em motivos alheios à cultura. A velha geração, conhecida pelas suas disposições retrógradas, era defensora da montagem de uma peça nacional, para duas estrangeiras. Essa política exprimia o desejo que acalentaram os autores “encalhados” de ver suas peças em cena, sobretudo no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o qual seria ao menos ferido no seu marfíneo desinteresse pela nossa produção dramática. Os autores do mambembe teatral ficaram definitivamente esquecidos e se criou a necessidade do valorizar os textos nascentes. Da necessidade material surgiu o embelezamento teórico, e hoje o incentivo à dramaturgia brasileira é plataforma obrigatória.

Houve tempo em que o teatro se permitiu manter contrato com encenadores estrangeiros. No período pós-guerra, muitos retornaram aos seus países, já que “fazer a América” se revelou uma mentira. A escassez de diretores obrigou as empresas a promoverem os jovens brasileiros de talento, e seu êxito está ligado à mística nacionalista. Tornaram-se, portanto, o instrumento de afirmação do teatro brasileiro.

Com efeito, tem de se pisar em alguns truísmos inevitáveis. O primeiro se refere ao repertório. Não há peças brasileiras suficientes para alimentar as exigências dos elencos. O Teatro de Arena, que aderiu francamente ao repertório brasileiro, ensaia textos incompletos até as vésperas do ensaio. Então, passa-se a outro truísmo, os clássicos e as obras modernas de valor indiscutível não tem pátria, pertencem ao patrimônio cultural de todos os povos. Os meios de comunicação serviram para aproximar dos grandes centros, tornando-se cada vez menos precisas as fronteiras, no campo artístico. Considere-se, porém, que as companhias preferem escolher as traduções de peças que foram testadas nos centros teatrais, acreditando numa possível segurança comercial.

Além de seu idealismo, os jovens diretores brasileiros defendem a escolha do repertório nacional, por se sentirem muito mais à vontade em sua montagem. O estilo é direto, a emoção se transmite por francos meios expressivos, na forma que se pode denominar “realismo teatral”. Com efeito, a afirmação do diretor nacional está adquirindo um estulto caráter de repúdio aos estrangeiros. No entanto, importa destacar a premissa de que fundamental é o talento de cada um, independente de sua origem. No estágio de aprendizagem, a maior experiência e o seguro preparo profissional dos estrangeiros são úteis.

Os arautos da corrente nacionalista desejam a sincera autenticidade, na qual não desembocam, necessariamente, o repertório e desempenho nacionais. Partem eles do princípio segundo o qual o público se identifica no fenômeno do teatro. Não há autenticidade possível com os altos preços cobrados. O público atual de teatro quer o divertimento digestivo ou uma catarse a meias, que lhe faculte ficar

em paz com a consciência. Em matéria de arte, não há autenticidade nacional, há autenticidade artística; “a arte, sem mentirosas fronteiras, é que é a nossa pátria comum”.

3 A BRASILIDADE NO PALCO: A COR LOCAL

Segundo Magaldi (2003), Sófocles, Shakespeare e Molière são patrimônio da humanidade e uma boa tradução de sua obra para o português merece incorporar-se aos valores da literatura brasileira. A partir desse ponto de vista, torna-se difícil pensar em nacionalismo a propósito de teatro ou de outras realizações artísticas.

A questão se complica mais se o raciocínio se desloca para um centro internacional como a França que pode ser confundida com um país “imperialista”. Se, de fato, um dos títulos de glória de Paris é exportar cultura, provavelmente outro, ainda maior, consiste em absorver tudo o que se produz de melhor no mundo. Brecht e seu Berliner Ensemble, por exemplo, só passaram a contar no Ocidente depois da temporada parisiense de 1954.

A História representa uma matriz permanente para as novas gerações, que, se ignorassem os modelos, incorreriam no risco de repetir o já feito. A intertextualidade, que não significa influência empobrecedora, instaura um diálogo superior entre as várias culturas. No caso do Brasil, seria comum que toda a produção artística fosse importada. O jesuíta José de Anchieta trouxe para os povoados nascentes da colônia o auto vicentino e da tradição religiosa medieval. Nenhum deles, porém, se confundiria com uma produção europeia, por características da língua, personagens e cenários profundamente vinculados ao solo brasileiro.

Se a comédia de costumes, lançada por Martins Pena em 1838, tem origem portuguesa, de imediato ela se define como o mais rico inventário da realidade brasileira. E o feitiço nacional existe em todos que a cultivaram, de Macedo e Alencar a França Júnior e Artur Azevedo, continuando em todo o século XX.

Para Magaldi (2003), a “cor local”, que saciaria a vista dos contempladores estrangeiros entediados, não interessa a ninguém, exceto aos que trilham o caminho fácil do consumo de massa. O Brasil, apesar das dificuldades econômicas, possui agora um teatro adulto, capaz de inscrever-se na vanguarda de qualquer país. Nascido do entrechoque das tendências atuais no mundo inteiro, ele dialoga de igual para igual.

Já se foi o tempo em que se precisava proteger o teatro da invasão estrangeira. O lucrativo comércio das traduções impedia que surgissem os textos brasileiros. Bastou o Teatro de Arena impor a dramaturgia brasileira para que o autor nacional conquistasse os redutos aparentemente inexpugnáveis do teatro europeu e norte-americano.

Nesse bojo, esquecem-se de que teatro não é apenas peça, ou desempenho, ou manifestação plástica, mas síntese de múltiplos elementos artísticos. Assim, um texto “alienígena”, dirigido por um encenador nascido em outro país, pode resultar perfeitamente num espetáculo brasileiro.

Magaldi propõe o questionamento: Que é ser brasileiro, finalmente? Para o autor, os ortodoxos pretendem conceituar a brasilidade pela fusão do português, do índio e do negro. O Brasil moderno está distante dessa “pureza”: as sucessivas correntes migratórias, da Europa e da Ásia, deram uma fisionomia bem diferente ao nosso povo. “Tudo isso é Brasil. E, assim, torna-se inconfundível a brasilidade do nosso teatro” (MAGALDI, 2003, p. 49).

4 PLÍNIO MARCOS: OS MARGINAIS CHEGAM AO PALCO BRASILEIRO

Os marginalizados têm toda a minha simpatia, porque eu também sou marginalizado da sociedade brasileira e eu gosto de escrever em favor das maiorias perseguidas, esmagadas, e o povo brasileiro é marginalizado de sua própria história. O povo brasileiro não tem condições de influir nem no seu próprio destino. [...] Então é sobre eles que eu escrevo (Plínio Marcos, 1978).³

Se Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e Dias Gomes, entre outros, deram contribuições específicas à dramaturgia brasileira, a de Plínio Marcos foi a de incorporar o tema da marginalidade, em linguagem de desconhecida violência.

O dramaturgo brasileiro Plínio Marcos foi considerado pela crítica como “escritor maldito” e por ele mesmo como “repórter de um tempo mau”, uma vez que a maioria de suas obras retratava a realidade do país de forma “nua e crua”, as mazelas da sociedade e, por isso, muitas delas foram proibidas pela censura. Quando *Barrela*, sua primeira peça, veio a público, impressionou pela linguagem sem ornamentos e sem tentativa de camuflar a sua indignação diante do momento em que o Brasil atravessava.

Foi palhaço de circo, jogador de futebol, funileiro, radialista, camelô, até chegar ao cenário da dramaturgia nacional como autor renomado. Além de exercer diversas profissões, conviveu com os mais variados tipos de pessoas, possibilitando-lhe, assim, experiências capazes de render características para traçar os perfis das personagens que fizeram parte de seus textos. Em decorrência de inúmeras dificuldades as quais vivenciou, fizeram que Plínio Marcos lutasse por seus objetivos; chegando, assim, a um degrau de prestígio e honra.

Embora tenha concluído somente o curso primário, um caso ocorrido na cadeia de Santos, impulsionou-o à escrita, nascendo a polêmica *Barrela*, em 1958,

³ Entrevista concedida em 1978 e transcrita por Maria Theresa Vargas, pesquisadora do Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea. O texto completo, datilografado, pode ser encontrado no Arquivo Multimeios da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo.

peça em forma de diálogo e permeada de numa linguagem inovadora para a época. O dramaturgo foi descoberto como palhaço, aos 22 anos, por Patrícia Galvão (Pagu), a qual precisava de um ator para substituir um papel na encenação de *Pluft, o fantasminha*, de Maria Clara Machado. Em uma mesa de bar, após o espetáculo, ele mostrou sua peça *Barrela* à Pagu, que ficou fascinada pela intensidade dos diálogos, chegando a compará-lo com Nelson Rodrigues. Patrícia Galvão mostrou a peça a Paschoal Carlos Magno e este sugeriu sua encenação no Festival Nacional de Teatro de Estudantes, em Santos. Porém, a peça foi proibida por mais de 20 anos; esse seria o primeiro problema do autor com a censura.

Importa destacar que suas obras foram reconhecidas pela linguagem simples e direta e pelos personagens subalternos. Assim, sua poética diferenciava das produções que fazem parte do compêndio do teatro nacional, uma vez que Plínio Marcos procurava retratar a temática da marginalidade no cotidiano.

Em dados biográficos ou em opiniões de críticos renomados do teatro brasileiro, o que se passa é sempre a mesma opinião: o poder e a criatividade de escrever tão próximo de uma realidade vivida pelo próprio autor e pela sociedade em geral. Dessa forma, “O santista Plínio Marcos de Barros trazia as suas crônicas um de seus principais interesses como autor teatral: o retrato dos excluídos pela sociedade e o repúdio do poder em relação a esse panorama” (CONTRERAS; MAIA; PINHEIRO, 2002 p.17).

Com efeito, diante da abertura teórica instaurada pelas abordagens contemporâneas, pode-se provocar o questionamento dos lugares produtores do saber, assim como dos conceitos operatórios responsáveis pela produção de metodologias críticas. A crítica biográfica ganha reforço e conforme Souza (2002), por sua natureza compósita, engloba a relação complexa entre obra e autor, possibilitando a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção.

Conforme afirma Cevalco (2003), as ideias, as estruturas de sentimentos e as formações na linguagem estão relacionadas com uma determinada ordem social e se reproduzem por meio de investigações histórico-literárias, materializadas pelo estilo da escrita de cada autor, caracterizando uma profunda consciência política, pois “O teatro é [...] um ponto de vista sobre um acontecimento: um olhar, um ângulo de visão e raios ópticos o constitui” (PAVIS, 1999, p. 372).

Grande parte da produção do dramaturgo tratava sobre pessoas marginalizadas pela sociedade, subalternas. Nesse sentido, importa mencionar a afirmação de Spivak (2010) de que o subalterno corresponde à representação daqueles que não conseguem espaço em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excluyente, pois “Nos estudos subalternos, devido à violência de inscrição imperialista, social e disciplinar, um projeto compreendido em termos essencialistas deve trafegar em uma prática textual radical de diferenças (SPIVAK, 2010, p. 59). Observa-se, dessa forma, que os estudos subalternos estão associados ao pensamento político de esquerda, o que se aproxima do texto de Plínio Marcos, uma vez que, segundo assevera

Alain Badiou (*apud* RYNGAERT, 1998, p. 42-3), “[...] a politização do teatro é um fenômeno inevitável”.

Nesse sentido, pode-se perceber a voz do dramaturgo por meio da fala da personagem Neusa Sueli, de *Navalha na carne*, representando a indignação diante do descaso que o poder hegemônico possui em relação aos desfavorecidos:

NEUSA SUELI - [...] Às vezes chego a pensar: Poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! (PLÍNIO MARCOS, *Navalha na carne*, 1984, p. 39)

Para Mendes (2009), se a década de 60 foi de difícil afirmação profissional, como um homem de teatro que aliava o talento autoral ao enfrentamento de obstáculos, a de 70 foi de turbulência. O Brasil dos anos 80 tinha outras prioridades, assim como o teatro. O próprio repórter de um tempo mau, como se definia, não encontrava quem o quisesse ouvir. Então, voltou-se para a busca interior; refugiou-se na religiosidade, no tarô e no esoterismo. Nesse sentido, suas personagens estavam voltadas para o embate existencial.

A religiosidade nada tem de alienação, conformismo ou adaptação a um sistema político-social-econômico injusto. Aliás, a religiosidade é altamente subversiva. A religiosidade leva o homem ao autoconhecimento. E o autoconhecimento leva o homem à subversão. (PLÍNIO MARCOS, 1985)⁴

Plínio Marcos ia para as ruas fazer leituras de tarô. Dessa forma, as histórias contadas pelas pessoas renderam-lhe, por exemplo, a produção da peça *A dança final*, que trata sobre uma questão comum em quaisquer classes sociais:

MENEZES – Que droga! Que besteira! Que ridículo foi o nosso casamento! O nosso e todos os casamentos são ridículos! Casamento é uma instituição falida. E não vamos fazer nenhuma comemoração por 25 anos de enganação. Festa pra comemorar o quê?

LISA – O que vamos comemorar? São os 25 anos de vida em comum.

MENEZES – Que resultado no meu pau mole. Na frustração total de saber que nunca fiz você gozar. Então, não vai ter festa. (PLÍNIO MARCOS, 1994, p. 47-48)

Conforme Mendes (2002), talvez seja em *Balada de um palhaço*, que Walderez de Barros e Antonio Petrin estrearam no Teatro Zero Hora em 1986, que a religiosidade de Plínio Marcos impregna mais claramente a sua dramaturgia. Assim, a peça

⁴ Citação retirada do Sítio Oficial de Plínio Marcos: <http://pliniomarcos.com/dados/religiosidade.htm>.

traz à baila a discussão acerca da disparidade artística: arte por ideal ou arte como produto mercadológico.

BOBO PLIN - Eu não entrei na trilha dos saltimbancos por acaso, nem para ser um reles fazedor de graça. Eu queria consagrar a minha vida através do ofício que escolhi obedecendo a um imperioso apelo vocacional. [...] A magia dos grandes artistas, Menelão, não pode ser ensinada. São segredos que se aprendem com o coração, mas ninguém ensina. (PLÍNIO MARCOS, [s.d.], p. 14).

Importa destacar que o teatro de Plínio Marcos pode ser considerado “de resistência” ou chamado também de “teatro de guerrilha”, por seu turno, pode ser definido como mais voltado para uma causa específica, levando-se em consideração os fatores externos que a arte está se propondo questionar ou combater. Pavis (1999, p. 382) define “teatro de guerrilha” como um “teatro que se pretende militante e engajado na vida política ou na luta de libertação de um povo ou de um grupo”.

Assim, não se pode, pois, questionar apenas “como o teatro fala, mas, sobretudo, do que se permite falar, que temas aborda [...]”, quais as “mudanças de ‘formato’, as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escritas”, escolhas que “correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias” (RYNGAERT, 1996, p. 09).

O talento múltiplo de Plínio Marcos, embora mais bem realizado no palco, não se esgota nele. Tem muita força, também, as suas narrativas ficcionais e de reminiscências, a exemplo de *Na Barra do Catimbó*, *Querô*, *Prisioneiro de uma canção*, *Histórias da quebrada do mundaréu* e *Figurinba difícil*: pornografando e subvertendo. Não se preocupava em agradar o público com sua linguagem; o que desejava era, sobretudo, se sentir realizado ao passar por meio de seus personagens seus ideais; seus textos eram e são inconfundíveis, uma vez que:

[...] Plínio traz o oprimido para o centro da representação, concebendo a literatura, o teatro, como instrumento de militância, endossando o pressuposto de que o teatro, assim como as outras formas de arte, sempre sentiu, no próprio cerne de seu processo criador, a necessidade de refletir sobre ou representar as tensões sociais, as lutas ideológicas, a fim de contribuir para as transformações sociais. (ENEDINO, 2009, p. 37).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura dramática brasileira passou diversas transformações até conquistar seu reconhecido espaço a partir do período romântico. As peças românticas, com temática universal, ganharam o público com a representação dos melodramas e dramalhões e com o surgimento da comédia de costumes, começa-se a notar um teatro com a “cara” do brasileiro.

Embora, as contribuições de autores estrangeiros fossem válidas para a consolidação do teatro brasileiro, os brios de nacionalismo também despertam os autores nacionais para a criação de peças que tratam da realidade brasileira.

Na contemporaneidade, surgiram autores que trouxeram para o palco das discussões a ordem política estabelecida, as relações familiares em crise, preocupação com as questões das relações de poder, subalternidade e identidade. Essa linguagem teatral está aliada às transformações de ordem econômica, política e social, que trouxeram subsídios para a construção de novas possibilidades de realização cênica.

Assim, alcançou uma nova linguagem aplicada para a composição de personagens, conhecendo um novo estilo que daria novos rumos ao teatro brasileiro. Nesse contexto, Plínio Marcos trazia à baila a linguagem dos excluídos, dando sua contribuição à dramaturgia nacional, como afirma MAGALDI (2003). Seja na esfera em que se destacou o Naturalismo, seja em qual se perpassa o lirismo aguçado de criação estética, o teatro de Plínio Marcos de Barros figura em meio a outros grandes nomes da dramaturgia brasileira moderna.

Em sua poética, o “repórter de um tempo mau” mantém-se fiel ao seu princípio criador, pondo na boca de suas personagens marginais ou subalternas diálogos polêmicos e provocativos, marcados até pelo enfrentamento psicológico, incursiona por um teatro político, empenhado na transformação da sociedade e não na fabricação de ilusões.

REFERÊNCIAS

- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009.
- FARIA, João Roberto. A formação do teatro brasileiro. In: _____. *O teatro na estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MAIA, Fred; CONTRERAS, Javier Arancibia; PINHEIRO, Vinicius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito*. São Paulo: Leya, 2009.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PLÍNIO MARCOS. *Balada de um palhaço*. São Paulo: [s. n], 1986.
- _____. *A dança final*. São Paulo: Malteses, 1994.
- _____. *Navalha na carne*. São Paulo: Parma, 1984.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves; revisão da tradução Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Andre Pereira, Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.