

# DO MÍSTICO AO POLÍTICO: UMA “NOVA” ESTÉTICA DE PLÍNIO MARCOS

FROM THE MISTIC TO THE POLITIC: A “NEW”  
ESTETIC VIEW OF PLINIO MARCOS

Wagner Corsino Enedino<sup>1</sup>

Amanda Eliane Lamônica Araújo<sup>2</sup>

**RESUMO:** O processo de renovação da linguagem teatral, aliado às transformações de ordem econômica, política e social trouxeram subsídios para a criação de novas possibilidades de realização cênica, a partir da década de 1940, seja no plano da forma, seja no plano do conteúdo. Com efeito, as peças que emergiram pautadas por preceitos de ordem psicanalítica, foram importantes para o palco brasileiro. Com olhar lançado para as questões sociais e, fundamentalmente, para a ruptura com o teatro tradicional, sobretudo nos moldes da chamada “peça bem feita”, foram primordiais para a configuração de uma identidade da dramaturgia nacional. No que concerne à contemporaneidade, surgiram autores que trouxeram para o cerne das discussões a ordem política estabelecida, as relações familiares em crise e, especialmente, a preocupação com as questões relacionadas à identidade. Dessa forma, ancorando-se nos critérios propostos por Prado (1972) sobre o conceito de construção de personagens, Magaldi (1998) no que diz respeito à moderna dramaturgia brasileira; nas contribuições de Peixoto (1986), Ryngaert (1996), Pavis (1999), Rosenfeld (1993), Ubersfeld (2005), Ball (2009) e Pascolati (2009) acerca das noções que configuram o discurso teatral, o objetivo geral deste trabalho é analisar a peça *Jesus homem* (1981) do dramaturgo contemporâneo Plínio Marcos focalizando o discurso das personagens, bem como questões relacionadas ao teatro político e teatralidade.

**Palavras-chave:** Teatro brasileiro contemporâneo; Plínio Marcos; teatro político.

**ABSTRACT:** The process of renewing of the theatrical language, joined to the transformations of the economical, political and social order, they brought subsidies for the creation of new possibilities of scenic accomplishment, starting from the decade of 1940, concerning form and content. In this way, some plays that emerged from precepts of psychological order were important to the Brazilian stage, reflecting on the social subjects and, fundamentally, the rupture with the traditional theater, above all the molds of the "well structured play" which was primordial for the configuration of a national identity in the drama field. Nowadays, some discussions related to the established political order, the family relationships in crisis and, especially, subjects related to the identity, were mentioned by the authors. So, based on the criteria proposed by Prado (1972) on the concept of the characters' construction, Magaldi (1998) concerning the modern Brazilian drama; in the

<sup>1</sup> Professor Adjunto da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas.

<sup>2</sup> Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas.

contributions of Peixoto (1986), Ryngaert (1998), Pavis (1999), Rosenfeld (1993) concerning the notions that configure the theatrical speech; the main objective of this work is to analyze the play *Jesus Homem* (1981), of the contemporary playwright Plínio Marcos, in which it will be focused the characters speech as well as questions related to the political theater.

**Keywords:** contemporary brazilian theater; Plínio Marcos; political drama.

## INTRODUÇÃO

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

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

Pretende-se mostrar, por meio das estratégias de construção do texto, características relevantes a serem consideradas no âmbito analítico: a situação social em que se encontram os protagonistas, as convicções político-ideológicas e as relações de poder que se manifestam em boa parte dos diálogos. Importa ressaltar que todas essas questões são fundamentais para o processo de compreensão diegética, uma vez que são fontes geradoras de conflito.

## 1 O PALCO COMO ARENA DE LUTA DE CLASSES

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

O teatro é a mais política de todas as formas de arte. Obviamente é apresentado num fórum muito mais público do que qualquer outra arte. Em termos de conteúdo, algumas peças são claramente mais políticas do que outras, mas deveria ser igualmente óbvio que é impossível fazer desfilarem em um palco personagens que

interagem socialmente perante um público reunido para assistir a essas relações, sem que exista algum conteúdo político. Nesse sentido, todo teatro é verdadeiramente político e o processo de escrita para o teatro político, depende da crença política de cada dramaturgo, e também, o meio de onde provêm.

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

Torna-se pertinente estabelecer que para Magaldi (1998, p. 7), “A palavra teatro abrange ao menos duas acepções fundamentais: o imóvel e que se realizam espetáculos e uma arte específica transmitida ao público por intermédio do ator”. Já de acordo com a definição de Fernando Peixoto (1986, p. 09), o teatro é visto como:

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

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

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

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

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

interesses comuns, num local menos gigantesco e esmagador do que um estádio.

Sua função social tem sido constantemente redefinida, mas, desde muitos séculos antes de nossa era até hoje, nunca deixou de existir: há algum impulso no homem, desde seus primórdios, que necessita desse instrumento de diversão e conhecimento, prazer e denúncia. E é nesse entrecruzamento entre uma função social (fim) e uma função de representação (meio) que parece situar-se aquele “tipo” de teatro a que se refere Pavis (1999, p. 393): o teatro político, que, “mesmo sem ser vinculado a uma ideologia ou um partido, visa transmitir uma mensagem política precisa e unívoca”.

Nesse segmento, destaca-se que o teatro mostra as paixões humanas, podendo também ser usado como “instrumento para a conscientização capaz de dividir profundamente o público, aprofundando assim, suas contradições internas” (UBERSFELD, 2005, p. 2).

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

[...] a atuação jornalística de denúncia de Plínio Marcos, a inclinação à religiosidade e a dedicação ao gênero romance, fazem o escritor criar personagens mais complexas e enredos que pressupõem mudanças que refletem um otimismo proporcionado por uma possível abertura política. (MELO, 1993, p. 40).

Por ser um dos principais representantes do teatro político/engajado do país, Plínio Marcos apresenta uma visão contestadora acerca do *status quo* da sociedade civil organizada. O artista procura dar voz aos desvalidos e revesti-los de posicionamento crítico diante do silenciamento histórico que o poder hegemônico procura preservar. O autor é um dos grandes nomes da dramaturgia nacional que defende o caráter da arte como *locus* de resistência e permanência da luta em defesa das causas sociais, de modo que suas obras ganham, cada vez mais, espaço no âmbito acadêmico nacional e internacional. Sua importância reforça-se, não somente enquanto autor de teatro, crônica, conto, romance, poesia, música, mas também como representante de uma geração de artistas que foram vilipendiados pelo crivo autoritário da censura.

## 2 TEATRALIDADE: UMA BREVE CONCEITUAÇÃO

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

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

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

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

A técnica, como qualquer bom instrumento de trabalho, não opõe limites aos resultados a serem obtidos. É verdade que não existe uma única interpretação “correta” de uma boa peça; mas técnicas eficazes de leitura ajudam a garantir que a interpretação seja válida e de valor teatral. (BALL, 2009, p. 18).

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

[...] a literatura dramática sempre esteve associada à idéia de cena, de representação, disseminando a impressão de que o texto dramático é escrito apenas para ser encenado, como se a leitura fosse um processo insuficiente ou incompleto (PASCOLATI, 2009, p. 109).

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

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

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

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

PILATOS – Que perigo oferece Jesus?

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

1º SACERDOTE – Queremos a morte de Jesus.

2º SACERDOTE – Ele deve ser crucificado.

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

PILATOS – Eu soltarei Jesus.

1º SACERDOTE – César saberá disso.

PILATOS – Na páscoa devo soltar um.

2º SACERDOTE – Solte Barrabás.

PILATOS – Não posso.

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

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

GENTE ARMADA COLOCA A ESPADA SOBRE OS OUTROS.

CORO – Barrabás! Solta Barrabás!

PILATOS – Jesus é inocente. Barrabás é assassino.

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

### 3 UMA “NOVA” PROPOSTA ESTÉTICA: *JESUS HOMEM*

Ao fundir metonimicamente “Jesus” e “homem”, o título da peça ganha dimensão metafórica. Com efeito, “Jesus” e “homem” são substantivos, os quais mudam de classe gramatical quando ocorre a junção – *Jesus homem* – ocorrendo um deslocamento sintático com a palavra “homem”, a qual passa de substantivo para adjetivar o nome “Jesus”. Com isso, o dramaturgo atribui-lhe qualidades e características de um homem corajoso, forte, decidido e empenhado em defender as classes abastadas.

O título da peça provoca no leitor a expectativa das situações dramáticas que se sucederão, tanto no plano da fábula, quanto no do espetáculo, permitindo-lhe relacionar-se de forma absoluta com a percepção de mundo apresentada pelo autor. Assim, compreende-se que:

Na prática, o título nos interessa como ‘primeiro sinal’ de uma obra, intenção de obedecer ou não às tradições históricas, jogo inicial com um conteúdo a ser revelado do qual ele é a vitrine ou o anúncio, o chamariz ou o selo de qualidade. As informações que ele fornece, por mais frágeis que sejam, merecem ser consideradas. (RYNGAERT, 1996, p. 37-38).

Importa destacar que *Dia virá*, texto de 1967, cujo tema central é a Paixão de Cristo, foi o protótipo para *Jesus homem*, de 1981, uma vez que:

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

Nesse direcionamento, o dramaturgo tem o propósito de subverter a ação bíblica, produzindo um universo imaginário em que cria um efeito de real, focalizando na peça cenas do cotidiano de um universo marcado pela hipocrisia e injustiça social. *Jesus homem* constrói-se sob uma dialética entre a intenção política e um pendor realista.

A peça constituída de dois atos consegue situar religião e política de forma equilibrada. Com poucas didascálias e raras referências ao cenário e, por extensão, à indumentária das personagens, a peça inova: a cenografia ocupa papel secundário,

ao passo que a ação física e verbal das personagens ocupa papel de destaque, procedimento típico do teatro engajado.

O maior mérito do dramaturgo está na calorosa visão popular do drama de Jesus. A paixão de Cristo é entremecida de cantos populares dançados no palco, contrapondo esperança ao medo e à morte. *Jesus homem* incorpora, sem meandros dogmáticos, a Bíblia e a roda de samba. Religião espontânea e música convivem lado a lado sem hierarquia ou questionamentos; apenas apontam para a necessidade de transcendência dos valores humanos e sociais.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3 DO PRINCÍPIO AO VERBO: AS PERSONAGENS

Nas personagens da peça *Jesus homem* encontramos seres humanos injustiçados, humilhados, famintos e marginalizados de sua própria história, frutos de uma cultura hegemônica opressora, ou produto de sua cultura:

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

CORO MURMURA.

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

CORO MURMURA CONTRA HERODES.

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

CORO – Viva Jesus!

JUDAS – O povo ama Jesus ou ama César?

CORO – Viva Jesus!

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

CORO – Viva Jesus!

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

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

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

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

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

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

Herodes, com 17 falas, é a personagem que representa a classe dominante, revestida de poder. O governante representa os traços que caracterizam a chamada “linha dura” do regime militar, fazendo da violência o carro chefe de seu comando. Herodes exerce, na peça, o papel propulsor de todos os conflitos existentes. É

um antagonista que impõe às demais personagens os obstáculos. O discurso de Herodes traz marcas do discurso do poder estabelecido, que pode comprar, matar e corromper pessoas:

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

HERODES – Não...não. Prender ou matar um maluco desses não é bom negócio. Ele vira herói. Vai servir de bandeira para movimentos subversivos. Nesses casos a desmoralização do líder é muito mais eficiente. Entendem? Subornamos o maluco. Gastamos algum dinheiro, mas desiludimos o povo. Um líder corrompido é sempre um motivo de descrença para o povo. Eles ficam gerações e mais gerações sem crer em nada e em ninguém. É dessa forma que se anulam líderes e profetas carismáticos. Corrompendo eles. Além de corromper os líderes, se manda prender, bater e se preciso até matar alguns dessa gentinha do povo. Isso para que a notícia se espalhe e todos tenham medo e percebam que não valeu a pena entrar no movimento, que só serviu para beneficiar as lideranças. Os líderes se arregam e o povão se dana. (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 17-23).

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

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

Judas Iscariotes, com 55 falas, é o apóstolo corrupto que traiu Jesus por dinheiro. Representa o discurso da contestação, fazendo uso do poder verbal para tentar mudar a situação de explorados em que vivem. Para Judas, o uso da força é essencial para que ocorra uma mudança radical na vida dos oprimidos, em detrimento do diálogo. Essa força ganha uma maior dimensão na figura das armas de fogo que a personagem pensa em adquirir para organizar uma revolução armada entre os povos contra o exército de Herodes. É importante salientar Judas, irrita-se por

conta da lentidão do processo de conscientização desenvolvido por Jesus; prefere queimar etapas e a ação direta mesmo com métodos drásticos, como entregar Jesus aos romanos e, em seguida, aproveitar a comoção popular para a revolta:

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

PEDRO – E assim será.

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

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

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

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

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

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

1º SACERDOTE – Esse é o rei dos mendigos.

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

1º SACERDOTE – Esse homem é um subversivo.

2º SACERDOTE – Você se diz rei?

JESUS – Dizem de mim: É o rei dos mendigos. E dizem a verdade. Não esperem ver entre os meus amigos homens de ricas vestes. Os que se vestem bem e se fartam de comer, têm conforto e luxo, estão nos paços reais. Eles estão muito

ocupados. Têm muitos afazeres. Não escutam os lamentos e o choro dos que têm fome. Mas, na mesma medida que medem serão medidos. Por isso eu falei que meu reino é dos pequeninos.

1º SACERDOTE – Estão vendo? É um radical.

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

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

MADALENA – Jesus, eu me chamo Madalena.

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

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

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

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

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

CORO – *Só Jesus, nosso rei  
quebrará nossos grilhões  
mostrará o caminho  
abrirá os grandes portões  
Ele abrigará os que sofrem  
no seu enorme coração  
É Jesus, filho homem  
é a justiça, é o pão  
Jesus é a esperança  
é o salvador  
Viva Jesus, viva Jesus  
nosso condutor  
que alegria poder cantar  
que alegria poder amar  
que alegria ter um salvador* (PLÍNIO MARCOS, 1981, p. 25).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

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

Embora este trabalho se concentre somente ao texto (*telling*) e não na representação (*showing*), cumpre destacar que há poucas didascálias e raras referências ao cenário e, por extensão, à indumentária das personagens. Com efeito, a peça inova: a cenografia ocupa papel secundário, ao passo que a ação física e verbal das personagens ocupa papel de destaque, procedimento típico do teatro engajado.



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

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

## REFERÊNCIAS

- BALL, David. *Para trás e para frente*: um guia para leitura de peças teatrais. Tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BENTLEY, Eric. *O teatro engajado*. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BÍBLIA SAGRADA: edição pastoral. Tradução de Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.
- DEL RIOS, Jefferson. Jesus Homem entra na roda dos batuqueiros. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, p. 9-10, jan. 1981.
- MAGALDI. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MELO, Paulo Roberto Vieira de. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. 1993. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1193.
- PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 93-112.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- PLÍNIO MARCOS. *Jesus homem*: peça e debate. São Paulo: Grêmio Politécnico, 1981.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 83-101.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.