

RENILDO MEURER

**A BALADA DO PALHAÇO FRAJOLA:  
ESTUDO SOBRE A INFLUÊNCIA MELODRAMÁTICA  
NA OBRA DO DRAMATURGO PLÍNIO MARCOS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura, no Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. João Alfredo Dal Bello

CURITIBA

2002



## PARECER

Defesa de dissertação do mestrando RENILDO MEURER para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados João Alfredo Dal Bello, Anna Stegh Camati e Benito Martinez Rodriguez argüíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

***“A BALADA DO PALHAÇO FRAJOLA: ESTUDO SOBRE A INFLUÊNCIA MELODRAMÁTICA NA OBRA DO DRAMATURGO PLÍNIO MARCOS”***

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
João Alfredo Dal Bello		B
Anna Stegh Camati		B
Benito Martinez Rodriguez		B

Curitiba, 25 de outubro de 2002.

Prof.<sup>a</sup> Marilene Weinhardt  
Coordenadora



Dedico a:

Sheila Darque Carvalho Meurer

Jéssica Maria Meurer

Fabrcio Rodrigo Meurer

Artur Dionísio Meurer

Meus pais:

Clemente Reis Meurer

Dozolina Schulz Meurer

Agradeço a meus professores  
que me orientaram e me estimularam  
a caminhar pelos bosques da cientificidade.

Aos Professores Doutores:

Edson José da Costa

Marta Moraes da Costa

Marilene Weinhardt

Benito Rodriguez

Paulo Venturelli

Especialmente ao meu orientador

João Alfredo Dal Bello

Agradeço aos meus amigos do HC/UFPR;  
meus amigos da PUC-PR;  
meus amigos da UFPR,  
(em especial do Departamento de Letras/Mestrado);  
meus colegas Márcia e Gisele (pela colaboração);  
Sílvio, Gregório, Elizena, Elisangela, Maria Angela, Weslen (pelo incentivo).

## SUMÁRIO

RESUMO .....	vi
ABSTRACT .....	vii
INTRODUÇÃO .....	1
1 UMA SÍNTESE BIOGRÁFICO-HISTÓRICA .....	5
1.2 MORTE E VIDA DE PLÍNIO MARCOS .....	13
2 O CIRCO-TEATRO E O MELODRAMA .....	16
2.1 O TEATRO, O CIRCO E O CIRCO-TEATRO .....	17
2.2 O MELODRAMA .....	26
2.3 O GROTESCO .....	31
3 BALADA DE UM PALHAÇO: Elementos circenses presentes nos textos de Plínio Marcos .....	38
3.1 ENTRADAS E SAÍDAS DE CENA .....	42
3.1.1 OS ELEMENTOS ESPACIAIS .....	42
3.1.2 O TEATRO POBRE .....	46
3.2 OS PERSONAGENS .....	48
3.3 O DISCURSO .....	57
3.4 O RELIGIOSO .....	66
3.5 PARÓDIA .....	69
4 TODA FORMA DE PODER .....	72
4.1 “HOMENS DE PAPEL”: INFLUÊNCIAS SOFRIDAS POR PLÍNIO MARCOS .....	79
4.2 QUEM FOI INFLUENCIADO POR PLÍNIO MARCOS .....	82
CONCLUSÕES .....	83
BIBLIOGRAFIA BÁSICA .....	87
BIBLIOGRAFIA SUBSIDIÁRIA .....	90
ANEXOS: Textos ( <i>Balada de um palhaço</i> , <i>O assassinato do anão do caralho grande</i> ), artigos de jornais sobre Plínio Marcos.	

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AL - Abajur lilás
- BP - Balada de um palhaço
- BI - Balbina de Iansã
- BA - Barrela
- CV - Chico Viola, o rei da voz
- DV - Dia Virá (ou JH - Jesus-Homem)
- DPNS - Dois perdidos numa noite suja
- FL - Feira-Livre
- HP - Homens de papel
- MB - Madame Blavatsky
- MR - A Mancha Roxa
- NC - Navalha na carne
- NR - Noel Rosa - o poeta da vila e seus amores
- NTD - No tempo da discoteque
- AACG - O assassinato do anão do caralho grande
- OPC - Oração para um pé-de-chinelo
- OF - Os Fantoques
- QMP - Quando as máquinas param
- QRM - Querô - uma reportagem maldita
- SSD - Sob o signo da discoteque
- VV - Verde que te quero verde

## RESUMO

Esta dissertação pretende analisar as influências do melodrama circense na estética do dramaturgo Plínio Marcos. Partimos da construção do subgênero melodrama, já que o vincularemos ao gênero teatral, afirmando que ele advém de um tipo de teatro especial, praticado dentro do circo como entretenimento popular, e que preservou características tanto do teatro como do circo, bem como se distanciou de outras para formar uma terceira maneira de se fazer arte. Esta, muito embora conserve aspectos das duas, não é exatamente nem uma nem outra: é o circo-teatro. Aproximamos, assim, o circo-teatro da carnavalização, no sentido baktiniano da utilização do grotesco presente nas peças melodramáticas circenses, especialmente nas aparições de personagens tipificados como *clowns*, palhaços, bobos, cômicos e loucos. Características estas também presentes, de alguma forma, na escrita de Plínio Marcos, principalmente através da ironia, do pejorativo e da piada virulenta, uma constante no conjunto de sua obra. Para identificar tais características tomamos como exemplos as peças *Balada de um Palhaço* e *O Assassinato do Anão do Caralho Grande*, objetos de análise desta dissertação.

Palavras-chaves: Teatro – Plínio Marcos - Circo-Teatro - Melodrama

## ABSTRACT

This dissertation intends to analyze the influences of the circus melodrama in playwright Plínio Marcos' aesthetics. We left of the construction of the undergender melodrama, since we will link to the theatrical gender, affirming that he occurs of a type of special theater, practiced inside of the circus as popular entertainment, and that it preserved characteristics as much of the theater as of the circus, as well as went away of other to form a third way to do art. This, very away conserves aspects of the two, it is not exactly nor a nor other: it is the circus-theater. We approximated, like this, the circus-theater of the carnavalization, in the sense baktiniano of the use of the grotesque present in the circus melodramatic plays, especially in the characters' appearances typified as braggarts, clowns, fools, comedians and crazy. Characteristics these also presents, in some way, in Plínio Marcos' writing, mainly through the irony, of the pejorative and of the virulent joke, a constant in the group of your work. To identify such characteristics we took as examples the texts *Ballad of a Clown* and *The Murder of the Dwarf of Big Penis*, objects of analysis of this dissertation.

## INTRODUÇÃO

Neste ano de 2002, faz quatorze anos que trabalhamos com teatro. Em 1993, profissionalizamos-nos como ator, 1997, como diretor de produção e, em 1999, como diretor geral. Em 1992, quando trabalhávamos ainda como amador, já fazia quatro anos que estávamos com o Grupo de Teatro Experimental Revolucionário Satyrycon. Este grupo teve participação marcante no "Circo da Cidade", composto de cinco unidades de circos que eram, em verdade, circos-teatros destinados a apresentar a cultura da região onde tivesse instalado, como músicos, bandas, grupos étnicos, teatro, dança. Também faziam integração com grupos de outras regiões, além de apresentações cinematográficas. Foi neste ano que tomamos conhecimento de Plínio Marcos, quando dirigimos *O Abajur lilás* apresentado no Festival de Teatro Amador promovido pela Fundação Cultural de Curitiba, nas Ruínas de São Francisco.

No ano seguinte surgiu uma nova oportunidade de entrar em contato com a estética desse dramaturgo, agora como ator da peça *Homens de papel*. Interpretamos o personagem Coco, na montagem do TEP - Teatro Estudantil do Paraná, dirigido pelo Prof Armando Maranhão, que havia atuado com Plínio Marcos em festivais promovidos por Pascoal Carlos Magno.

O contato direto com o autor de *Balada de um palhaço* se deu nesse ano de 1993, num work-shop promovido pelo Teatro Guaíra. Nesse encontro P. Marcos reafirmou que sua entrada no teatro tinha se dado por meio do circo e que se identificava por completo pelo modo de vida itinerante e como a arte acontecia dentro do picadeiro.

Uma curiosidade instigante a respeito do dramaturgo levou-nos a tentar compreender o estilo que o autor imprimia à sua obra. Esta curiosidade quer hoje buscar, se não respondermos, trazermos à tona discussões a propósito do circo-teatro e as identificações do dramaturgo com o subgênero.

O primeiro artigo sobre o circo-teatro no Brasil remonta a 1910 e coloca

como seu precursor o famoso palhaço Benjamim de Oliveira, do Circo Spinelli, que mesmo com pouco apoio de Spinelli, levou à frente seu projeto que acabou por aumentar a renda do circo, ajudando-o a alcançar sua estabilidade financeira. Esta idéia de implantar peça teatral como atração circense foi seguida por outros circos da época que também foram beneficiados pois o país estava passando por um período de recessão econômica fortíssima. Benjamim, em entrevista a Brício de Abreu, afirmou que tudo começou com ele:

"No Spinelli é que eu lancei essa forma de teatro combinado com circo, que mais tarde tomaria o nome de Pavilhão. Spinelli era contra. Tanto que nos primeiros espetáculos tomamos roupas de aluguel, porque ele se negava a comprar guarda-roupa. Foi no Boliche da Praça 11. E a primeira peça se intitulava 'O Diabo e o Chico'. Pouco a pouco fomos saindo para o teatro mais forte, de melhor qualidade. E terminamos por fazer 'Othelo'. E assim nasceu a comédia e o drama no circo, coisa que nunca se vira antes." (IN: COSTA, 1999: 68)

Realmente não se tem uma data precisa de quando começou o melodrama, porém, podemos observar que em 1905 o Circo-Teatro François já apresentava *Os bandidos da serra morena* e, em 1902, o próprio Benjamim já estava em cartaz com *D. Antonio e os Guaranis*, peça que fora inspirada no livro *O Guarani* de José de Alencar. Em 1822, no Cirque Olimpyque, dos filhos de Franconi, já havia peças históricas, tragédias e melodramas apresentados por Frédérick Lemaître, e, em 1782, o próprio Franconi, juntamente com Astley, o responsável por esta forma moderna de circo, já apresentavam números cômicos, pantomima e burletas.

Porém, a maioria dos críticos considera o subgênero melodramático devido à Guilbert de Pixérecourt que, em 1843, escreveu *Últimas reflexões do autor sobre o melodrama* e, além disso, foi autor de cento e vinte peças, das quais, sessenta e três são melodramas.

O melodrama preserva elementos próprios da *Commedia del'arte*, que por sua vez traz em si todo o processo de mudança que advém do teatro grego, como Téspis e suas apresentações em feiras públicas e as grandes tragédias gregas que giravam em torno de um núcleo familiar. Estas últimas traziam consigo todo o

elemento religioso. Digamos então que, cada qual, em cada época diferente, contribuiu para a formação do subgênero que, inclusive na Idade Média, abusou do grotesco e do jocoso nas festas carnavalescas.

Vale a pena lembrar que em nenhum momento admitimos o melodrama como única forma de teatro trabalhada por Plínio Marcos, mas apenas como um dos elementos que contribuíram para a formação de seu estilo próprio, seja convergindo para ele, seja divergindo dele.

Para estudarmos o autor por essa ótica, primeiramente, no Capítulo 1, traçaremos um relato, a que chamaremos de "Biográfico-Histórico", no qual exporemos sua biografia, relacionando-a ao movimento sociopolítico de sua época, demonstrando as dificuldades de se fazer arte durante o período turbulento vivido no país a partir do golpe militar de 1964, agravado pelo AI-5 de 1968 (Ato Institucional nº 5, que cessava com as liberdades artísticas), que só terminou com a queda do regime militar em 1985. A importância de se abordar tais questões advém da postura política manifestada durante sua vida, que, de alguma forma, se fez presente em suas obras. Abordar sua vida por este prisma, servirá para enfatizar a relevância do autor para a sociedade e para a cultura brasileira, pois P. Marcos confrontou-se por diversas vezes com esse sistema rígido, inclusive escrevendo peças que afrontavam diretamente os órgãos censores, como *Verde que te quero verde* e, ainda, *Abajur lilás*, com denúncias indiretas.

O Capítulo 2 - "O Circo-Teatro e o Melodrama" - vai debater a estética do teatro melodramático exercido sob a lona do circo. Serão focalizadas as características deste subgênero que propiciará novos debates e, quem sabe, até contribuições para o teatro não circense. Orienta este capítulo a noção de carnavalização. Este termo foi concebido por Mikhail Bakhtin para definir o uso do grotesco na obra de Rabelais e seu estudo está no livro *A cultura popular na Idade Média e no renascimento - o contexto de François Rabelais*, que serviu de norte para este estudo. O grotesco se faz presente na obra de arte como tema, forma e linguagem. A carnavalização é percebida

por nós como característica do melodrama circense pela aproximação que há entre a liberação do povo e as liberdades tomadas por um personagem próprio do circo-teatro: o cômico.

A "Balada de um palhaço", Capítulo 3, remete ao título do texto homônimo que se passa no circo com dois personagens tipicamente circenses: os palhaços e, portanto, servirá de metáfora a este capítulo que se propõe a analisar os elementos circenses na obra de Plínio Marcos.

O Capítulo 4 - "Toda forma de poder" - combina a análise de questões ideológicas e estéticas. Inicialmente faz uma comparação de como a escala de poder se dá no melodrama e na obra do autor santista. Na seqüência, aborda outras influências de natureza estilística que se mostram evidentes na obra de Plínio Marcos, para encerrar com as influências que por sua vez o dramaturgo disseminou tanto na literatura como no teatro.

## CAPÍTULO 1

### UMA SÍNTESE BIOGRÁFICO-HISTÓRICA

O Modernismo no Brasil<sup>1</sup>, em termos gerais, inaugura-se com a Semana de Arte Moderna de 1922 com a presença artística de Carlos Gomes, Anita Malfatti, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Patrícia Galvão, entre outros. Um movimento pluriartístico que, no entanto, não teve a participação do teatro.

Na década seguinte nasce Plínio Marcos:

O dramaturgo brasileiro Plínio Marcos Barros nasceu em 27 de setembro de 1935 na cidade de Santos, Estado de São Paulo. O pai era bancário e tinha grande interesse por livros, de modo que costumava ler obras literárias para os filhos. Inicialmente, a formação literária de Plínio adveio destas leituras, posto que a vida escolar pouco o atraía e apenas o prendeu durante o primário (primeiras séries, do atual ensino fundamental). Aos dezesseis anos, ingressou na vida circense, motivado por uma paixão amorosa [...]. (ABREU, 2001: 26)

Discutir se o teatro de Plínio Marcos é moderno ou não, além de ser pouco profícuo para o presente estudo, necessitaria de um espaço maior para estas reflexões. O importante é saber que o autor apresenta em suas obras, traços de modernidade, das novas tendências e de contemporaneidade. Aliás, a modernidade sempre esteve presente em sua vida de alguma maneira, bem como em sua obra desprovida do beletrismo, com falas extremamente coloquiais e utilização de termos chulos – características do Modernismo.

O Modernismo somente chegou ao teatro brasileiro em 1943 com a peça *O vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, seguido por Jorge Andrade com sua obra mais

---

<sup>1</sup> O modernismo literário brasileiro dividiu-se em três fases. A primeira, heróica, em 1922, com a Semana de Arte Moderna; a segunda, regionalista, em 1930; a terceira, pós-guerra, em 1945. Seguiram-se os movimentos de vanguarda: o concretismo (1956), o neoconcretismo (1958), a poesia-praxis (1962), o poema-processo (1962), poemas construtivistas (1962), a poesia marginal (1970), os ficcionistas pós-modernos (1960-2002).

marcante: *A moratória*, de 1955. Ao passo que o tema social vai ganhando cada vez mais espaço no teatro brasileiro, a literatura encaminha-se para o regionalismo com José Lins do Rego e Jorge Amado. Em 1957 Ariano Suassuna surge com *O auto da Cumpadecida* e os temas rurais se misturam com a religiosidade popular. O Teatro de Arena encena, em 1958, *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, retratando o proletariado em sua vivência urbana.

Plínio Marcos surge para o teatro em 1958, com sua primeira peça intitulada *Barrela* (MARCOS, 1976: 05-19), quando ainda era palhaço de circo. Seus companheiros de atividade assustaram-se com o tema, que tratava do estupro de um jovem na cadeia pelos detentos mais antigos. Sua história se baseou num fato verídico amplamente divulgado pelos jornais da época. P. MARCOS, durante os ensaios de *Pluft, o fantasminha*, conheceu Patrícia Galvão, a 'Pagú', que participou da Semana de Arte Moderna, criando a oportunidade de lhe mostrar o texto, que, mais tarde, em 1959, viria a ser elogiado por ela a Paschoal Carlos Magno, quando este resolveu realizar seu famoso *Festival de Teatro Estudantil*, em Santos. 'Pagú' chegou a compará-lo a Nelson Rodrigues pelo vigor de seu texto.

No ano seguinte, a segunda peça, *Os fantoches*, foi um grande fracasso, tanto de público quanto de crítica, desastre tamanho que a própria 'Pagú', que antes havia elogiado seu texto, rendeu-lhe a seguinte crítica: “*Esse analfabeto esperava outro milagre de circo.*” (In: VIEIRA, 1994) Oduvaldo Vianna Filho estréia com *Chapetuda futebol clube* e, também, é deste ano a inauguração de Brasília durante o governo de Juscelino Kubishek que rompeu com o F. M. I. Justamente neste período aconteceram 65 greves, intensificaram-se as ligas camponesas e os sindicatos rurais (MOCELIM, 1987).

Desde o início de 1960, Plínio Marcos ensaiou sua primeira peça esperando apresentá-la no mês de setembro, mas a censura não permitiu. Sua estréia acabou sendo realizada efetivamente no dia primeiro de novembro do ano seguinte, graças à intervenção do próprio Pascoal Carlos Magno junto à censura federal que forçou a

liberação pela censura local.

Em seguida aconteceram as eleições que deram a Presidência da República a Jânio Quadros, que renunciou no próximo ano. João Goulart assumiu, após várias complicações, juntamente com um governo parlamentarista às avessas criado às pressas para não deixá-lo com muitos poderes. O chefe desse parlamento era Tancredo Neves. Este sistema durou até o golpe militar de 1964<sup>2</sup>.

*Navalha na carne e Homens de papel* são duas obras escritas em 1967, que foram apresentadas durante uma fase muito dura na sociedade brasileira, pois logo em 68 decretou-se o Ato Institucional nº 05 (AI-5), que regulamentou a censura para os meios de comunicação.

Durante o tempo em que o Brasil fora governado pelo militarismo, foram tomadas muitas atitudes injustas por parte daqueles que governavam contra a sociedade, em nome da “ordem e do progresso”, oprimindo o povo brasileiro e fazendo com que a classe intelectual da época fosse expulsa para outros países, fugisse ou, ainda, fosse torturada ou até assassinada. Com isso censuravam-se, senão todas as obras artísticas brasileiras, pelo menos a maioria, ao passo que as peças estrangeiras liberadas eram aquelas nulas de qualquer idéia subversiva, segundo o órgão censor. Foi um período extremamente conturbado:

Durante o Governo Costa e Silva ocorreram várias reações da sociedade contra a ditadura. Formou-se uma frente unindo os políticos cassados e marginalizados na luta pela redemocratização do país; os estudantes realizavam passeatas de protestos [...]. Em 13/12/68 o Congresso foi fechado e editado o AI-5, que dava ao presidente poderes de fechar o Congresso Nacional e as Assembléias Estaduais, decretar intervenções nos estados e municípios, suspender direitos políticos e cassar mandatos (...). (MOCELIM, 1987)

Com isso criou-se mais um receptor de teatro que ficou entre o autor e o grupo de montagem do espetáculo. Este receptor, além de ler o texto avaliava-o e,

---

<sup>2</sup> Daí seguiram-se na presidência da República os militares: Sr. Ranieri Mazzilli (de 01/04/64 a 15/04/64); Mal. Castelo Branco (de 1964 a 1967); Mal. Arthur Costa e Silva (de 1967 a 1969); Junta Militar com o Gal. Lyra Tavares. Alm. Augusto Rademaker Grünewald e o Mal. Márcio de Souza e Melo (de 31/08/69 a 29/10/69); Gal. Emílio Garrastazu Médici (de 1969 a 1974); Gal. Ernesto Geisel (de 1974 a 1979); Gal. João Batista de Oliveira Figueiredo (de 1979 a 1985), ex-chefe do SNI.

segundo critérios próprios questionáveis, na maioria dos casos, impedia-os de chegar ao grande destinatário, o público.

Plínio Marcos foi um dos autores que mais sofreu na pele os dissabores de ser censurado, tanto que Sônia Salomão Khéde (1981) no seu trabalho sobre a censura, *Censores de Pincenê e Gravata*, classificou-o para entrar no rol de entrevistas do seu estudo por *ter tido o maior número de peças censuradas* "(KHÉDE, 1981). Mesmo assim, ou talvez exatamente por isso, no ano de 1967 lotaram os teatros as peças *Homens de papel* (1967), *Navalha na carne* (1966-67), *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Barrela* (1958). Atores de renome nacional encabeçavam os elencos: Ginaldo Souza, Milton Gonçalves, Maria Della Costa, Tonia Carrero, entre outros.

Após um mês de ensaio, *Barrela* foi censurada e, por causa disto, realizaram-se algumas sessões clandestinas, sendo que em três delas o teatro estava cercado de policiais. Uma, foi assistida pelo psiquiatra da penitenciária Lemos de Brito, Dr. Carlos Leal, que demonstrou interesse pela obra por se tratar de "*um importante estudo sobre o comportamento dos presos*" (MARCOS, 1976), defendendo-a com críticos e artistas, que enviaram seus pareceres ao ministro da Justiça Gama Filho, que no ano seguinte vetou-a. Somente no ano de 1976 foi editada como livro.

*Dia virá* é de 1967, mas somente mais tarde e, depois de várias versões, ganha a cena com muito mais qualidade e com outro nome: *Jesus-Homem* (1978).

Plínio Marcos, em suas peças, sempre procurou levantar uma bandeira contra os órgãos opressivos. Na Feira de Opinião de 1968 apresentou *Verde que te quero verde* (VIEIRA, 2000) na qual acabava por expor os censores como personagens que reclamavam da linguagem das obras afirmando que, depois de lerem suas obras, passaram a dizer palavrões. Estas afirmações não passavam de ataque frontal contra o poder e a pressão exercidos pelo governo por meio dos seus órgãos repressores.

De 1974 a 1979, época da gestão presidencial de Ernesto Geisel, concretizou-se o 2º PDN - Plano de Desenvolvimento Nacional, o contrato com a

Alemanha Ocidental para geração de energia nuclear (Nuclebrás) e o início da crise econômica que se estendeu até 1994, e que sepultou o chamado ‘milagre econômico’.

João Figueiredo, na Presidência da República, durante o período de 1979 a 1985, iniciou a abertura política, abriu o campo político ao multipartidarismo, tentou a redução da dependência do petróleo do exterior mediante o incentivo a alternativas energéticas (Proálcool, carvão, hidrelétricas, metanol), o aumento das exportações, a política de reajustes salariais, o combate à inflação, o incentivo e financiamento à agricultura e as eleições diretas e secretas para os governadores.

*Abajur lilás* fora censurada em todo o país, muito embora Sabato Magaldi a elogiasse, afirmando que “o grande achado é a metáfora, contando uma história que se basta” (In: VIEIRA, 2000).

Nos anos 70, P. Marcos “enveredou pelos caminhos do jornalismo e da narrativa ficcional, na tentativa de continuar vivo na condição de escritor. [...] Suas crônicas da época estão reunidas em *Histórias das quebradas do mundaréu* (s.d.), e suas narrativas literárias mais conhecidas são *Querô* (1984) e *Na barra do catimbó* (1978).” (ABREU, 2001: 28). Atuou também nas telenovelas: *Beto Rockefeller* (1968) e *João Juca Jr.* (1970)” (Época, 22nov.1999: 127).

Nesse período foram produzidas as peças *Sob o signo da discoteque e Querô – uma reportagem maldita*, ambas de 1979. Esta última fora ditada como livro com o título de *Querô* em 1984. Nos anos 80 a produção cultural de P. Marcos girou em torno de musicais “baseados em heróis populares, tais como Noel Rosa e Chico Alves, além de peças místicas nas quais apresenta seu esoterismo subversivo (...), “*Jesus homem* (1978), *Madame Blavatsky* (1985) e *Balada de um palhaço* (1986)” (ABREU, 2001: 29).

Em 1985, começa efetivamente a abertura política com a entrada de um civil na Presidência da República. O então candidato a vice-presidência, José Sarney (1985-1990), assume o cargo de presidente da República em função da morte de Tancredo Neves em 21 de abril de 1985. Caracteriza essa época o combate a inflação, as

renegociações com o FMI acerca da dívida externa do país, a extinção do Mobral e a criação da Fundação Educar. Várias greves, legalização dos partidos comunistas, reatamento das relações com Cuba, incentivo no setor de tecnologia com o aumento das escolas técnicas e culmina com a elaboração de uma nova Constituição em 1988. No setor das artes surgem incentivos especialmente com a implantação da Lei Sarney que buscava respaldo para as produções junto à iniciativa privada.

Com a abertura política dos anos 80, as peças teatrais revolucionárias caíram no ostracismo causando um cenário de extrema decepção no meio teatral, levando alguns teóricos, como o próprio Martin Esslin, a afirmar que o teatro morreria. Neste ostracismo entra também Plínio Marcos, de quem nada se fez e nada se falou. A não ser o próprio autor que se dedicou a montagens de musicais e peças infantis. O espírito enfadonho foi tanto que em 1986 escreveu uma peça com dois palhaços na qual um deles, que pode ser considerado seu alter-ego, Bobo Plin, está cansado de 'fazer graça'. O próprio título, *Balada de um palhaço*, já remete a este clima de melancolia. Achou-se que Plínio Marcos estava acabado artisticamente pois suas obras eram contra um sistema militar que não existia mais, que ele era contra, porém, era devido a este sistema que as suas obras eram compostas com tamanha dramaticidade. Logo, sem ter contra o que lutar, não teria mais o porquê escrever.

Em 1988, 'o maldito' surpreendeu novamente com *A mancha roxa*, quando retoma seu estilo consagrado com temas como a prostituição e a carceragem. O grande diferencial é que a peça se dá em um presídio feminino e aborda questões como doenças sexualmente transmissíveis, em especial a AIDS. A clausura volta em cena e a "peste" é descrita por Abreu como *conseqüência de uma busca do prazer em detrimento da busca da felicidade*" (2001: 45). Ou seja, ele descobre que, além da liberdade de expressão, o ser humano está cerceado de muitas outras liberdades e, que a luta não acabou, existem muitos desmandos pelos quais vale a pena lutar.

Nos anos 90, o teatro, que está em busca de sua identidade ao meio de um sistema capitalista, renasce com ideais de prosperidade sob os quais estabelece a

figura do produtor teatral que busca financiamentos, em sua maioria, na iniciativa privada.

O campo político, agora em mãos civis, continuou conturbado com a posse do “caçador de marajás”, Fernando Collor de Mello (1990-1992), que marcou sua passagem com fatos polêmicos como o confisco de ativos financeiros, a abertura econômica, a recessão, a ‘modernização’ da economia, as privatizações, desfez projetos culturais anteriores, foi protagonista de escândalos devido a corrupções e, por isso, não terminou o mandato em virtude de um ‘impeachment’ que levou a presidência seu vice, Itamar Franco:

No dia 15 de março, Fernando Collor de Mello assume a Presidência da República. [...] Na área cultural, a EMBRAFILME, a FUNARTE e o INACEM são extintos. Segundo o cineasta Nelson Pereira dos Santos, a única realização [...] foi o sucateamento da cultura no Brasil. (Apud DOTTO NETO., 2000: 154)

A administração de Itamar Franco (1992-1994) ficou caracterizada pela estabilidade financeira e pela implantação do “Plano Real”, a maior substituição monetária da história. Continuou com a política das privatizações e apresentou o candidato que seria o próximo presidente, Fernando Henrique Cardoso (de 1994 a 1998 e de 1998 a 2002), então ministro da Fazenda.

F. H. C., como ficou conhecido, não somente ganhou as eleições como foi reeleito causando um mal-estar com seu antecessor Itamar Franco (hoje governador de Minas Gerais), que seria o candidato da situação, nas eleições de 1998. Fato este que não se consolidou devido à estratégia de Fernando Henrique Cardoso que conseguiu aprovar a lei da reeleição para os cargos Executivos. Graças a um primeiro mandato populista, fixando a moeda denominada real, lastreada ao dólar e, ainda, com o discurso em favor do emprego para todos manteve-se no poder por mais um mandato.

Nesse conturbado meio político, Plínio Marcos escreve o livro de *contos O truque dos espelhos*, editado em 1999. No mesmo ano teve uma isquemia no cérebro que o deixara internado durante seis dias em um hospital de São Paulo. O autor veio a falecer no dia 19 de novembro.

Plínio Marcos deixou seu legado para o teatro, entre outras obras que Valdez de Barros está compilando com o aval do Ministério da Cultura, destacam-se:

Nome da Peça	Estréia
<i>Barrela</i> (primeira peça)	1958
<i>Os fantoches</i>	1960
<i>Dois perdidos numa noite suja</i>	1966
<i>Navalha na carne</i>	1967
<i>Homens de papel</i>	1967
<i>Dia Virá</i>	1967
<i>Verde que te quero verde</i>	1968
<i>Oração para um pé-de-chinelo</i>	1969
<i>Balbina de Iansã</i>	1970
<i>Quando as máquinas param</i>	1971
<i>O abajur lilás</i>	1975
<i>Feira livre</i>	1976
<i>Noel Rosa, o poeta da vila e seus amores</i> (musical)	1976
<i>Chico Viola – o rei da voz</i> (musical)	1976
<i>Jesus homem</i> (versão de <i>Dia Virá</i> )	1978
<i>Sob o signo da discoteque</i>	1979
<i>Querô, uma reportagem maldita</i>	1979
<i>Madame Blavatsky</i>	1985
<i>Balada de um palhaço</i>	1986 (edição em livro)
<i>A mancha roxa</i>	1988
<i>O assassinato do anão do caralho grande</i>	1996 (edição em livro)
<i>25 homens; Ei, amizade; A dança fina; O bote da loba; As aventuras o coelho Gabriel (infanti); Seja você mesmo (infantil).</i>	Sem data

## 1.2 MORTE E VIDA<sup>3</sup> DE PLÍNIO MARCOS

Muito embora seja apenas informativo, deixamos este subitem para verificação de como foi recebido o óbito de Plínio Marcos, procurando focalizar as entrevistas dadas pela classe teatral.

O autor, que morreu no dia 19 de novembro de 1999, foi postumamente muito elogiado por toda a classe artística por aqueles que trabalharam com ele e até mesmo por aqueles que nunca participaram de uma montagem sequer.

Eduardo Tolentino (1999), que estava em temporada com *Navalha na Carne*, afirmou que: “num país onde se esquecem seus mitos foi bom que Plínio Marcos tenha podido ver que suas peças continuam vivas e fortes no palco”.

Vera Artaxo (1999), viúva de Plínio Marcos, elogia-o, afirmando sua grandiosidade como ser humano que sempre tinha uma resposta positiva aos fatos negativos que a vida lhe impusera.

Vicente Cascione (1999) reclama a falta de sinceridade que poderia ser revelada se ao lado do caixão existisse um detector de hipocrisia, afinal nem todos que velaram o autor estavam ali realmente prestigiando-o.

Em artigo, a revista Isto é (1999) deixa clara a antipatia pela personalidade do autor, enfatizando os fatos os fracassos econômicos e pessoais, descaracterizando sua imagem por meio de termos pejorativos<sup>4</sup>. No final do artigo disfarça-se seu ponto de vista com uma frase de Alberto Guzik: “Foi a voz mais indignada do teatro brasileiro dos anos 60 e 70”; “Sua dramaturgia realmente fazia diferença”. Com o emprego dos verbos “foi” (a voz mais indignada) e “fazia” (diferença), deixa clara sua pretensão de desqualificar o dramaturgo.

---

<sup>3</sup> Alusão ao texto teatral poético *Morte e vida Severina* de João Cabral de Mello e Neto, no qual o poeta prega que todos são iguais na vida e na sina.

<sup>4</sup> “Sua **figura estranha**, quase **mendiga**, com o **barrigão a saltar à frente de seus passos lerdos** [...]” / “Em 1997, Plínio Marcos mudou de vida. Pelo menos de apartamento. Transferiu-se para uma ampla moradia de 200 metros quadrados, no tradicional bairro paulistano de Higienópolis, por força da mulher Vera Artaxo [...]. Infelizmente, Plínio não teve tempo suficiente para desfrutar da nova fase de conforto. [...]” (162). (grifo nosso)

A mesma revista em outro artigo (1999), “A voz dos excluídos”, com mais imparcialidade, trata do autor de forma mais objetiva, levantando aspectos de sua obra e da crítica, sem se perder muito com dados inúteis: “Ele permanece como nosso melhor dramaturgo para falar sobre a vida das pessoas”, diz o crítico Sábato Magaldi.” (127)

Plínio Marcos já começa a despertar interesses, não só pela classe artística, que vem retomando-o com algumas montagens, como por diversos outros setores. Aos poucos vai sendo revelado ao grande público. Trabalhos científicos como este já estão se apresentando nos meios acadêmicos<sup>5</sup> e, na internet em alguns “sites” já se consultam alguns dados sobre sua biografia e bibliografia.

O último importante artigo sobre Plínio Marcos, saiu na revista *Cult* em outubro de 1999, e, tratava do lançamento do seu último livro de contos *O truque dos espelhos*, além de um breve histórico sobre sua vida, este artigo trata também do seu desempenho artístico, ressaltando tanto os pontos negativos quanto os positivos de sua carreira. Para tanto, utiliza-se de sete páginas, muito mais do que as outras revistas o fizeram. Vale lembrar que é a reportagem da capa, o que também não é muito comum.

Com isso, neste primeiro capítulo, procuramos fazer um breve histórico sobre a biografia de Plínio Marcos ressaltando os principais fatos sociais, principalmente políticos de sua época. O presente estudo quer enfatizar a relevância deste autor para o cenário artístico brasileiro anunciando, assim, a importância de um estudo científico sobre o mesmo. O segundo capítulo fará uma reflexão sobre o melodrama para, em seguida, no terceiro, fazer uma análise de suas características na obra de Plínio Marcos.

Pode parecer meio exaustivo o trabalho de traçar um paralelo entre os dados

---

<sup>5</sup> ABREU, Wagner Coriolano de. Quando o teatro encena a cadeia. – Atualidade e recepção da dramaturgia de Plínio Marcos. RS, Ed. Unisinos: 2001.

CALASANS, Adilson Campos. Plínio Marcos e a república dos marginais. PUC-SP: SP, 1993. (Dissertação de Mestrado).

VIEIRA, Paulo. Plínio Marcos: A flor e o mal. Petrópolis/RJ, Ed. Forno: 1994.

políticos, sociais e culturais com a obra de Plínio Marcos, porém é apenas um modelo de análise sociológica desenvolvida por Canclini (1979), que nos parece muito eficaz em nosso estudo. A metodologia, proposta por ele, segue em duas etapas, uma que trata da análise da situação da arte dentro da estrutura social, outra dentro do campo artístico. Procuramos englobar tudo com a intenção de melhor apresentar o autor no seu contexto histórico e, assim, enfatizar a relevância de um estudo sobre sua obra.

## CAPÍTULO 2

### O CIRCO-TEATRO E O MELODRAMA

Com a descrição do momento histórico e biográfico procurou-se identificar o autor e suas peças teatrais no momento social, econômico, político, e, portanto, histórico do país. Este capítulo passará a tratar do melodrama e, para tanto, dependerá de algumas reflexões acerca do teatro, do circo e da união destes dois no circo-teatro.

Os anos 60 e 70 foram os mais promissores para o autor santista, talvez até pelo seu público, na sua maioria, estudantes, engajados em causas sociais e, principalmente, políticas. Esse público queria um teatro que fosse mais crítico, que procurasse denunciar os desmandos de um sistema de governo no qual o Estado aparece como opressor. Isso tudo pode até parecer panfletarismo mas não é, trata-se da dimensão política que, inegavelmente, se faz presente em suas peças. Muito embora o teatro esteja envolvido diretamente com as questões sociais, participando da política e contribuindo para a formação da cultura brasileira e da reflexão das condições com que esta se apresenta neste país, estaremos voltados às questões concernentes ao presente estudo, ou seja, deixaremos de lado as discussões sociológicas referentes à cultura popular, que mereceriam um estudo mais amplo e dedicado exclusivamente a estes tópicos, e passaremos um olhar mais detalhado sobre o circo-teatro e o gênero melodramático, bem como o aspecto grotesco presente neste gênero teatral.

Mesmo que este trabalho não seja especificamente de recepção, não há como falar de teatro sem tratar de público. O público de Plínio Marcos, nos anos 70, era formado, na sua maioria, por estudantes que participavam de movimentos anti-repressores. Já no final desta década, início dos anos 80, a sua platéia não tinha tanta preocupação política e o dramaturgo enveredou pelo caminho dos musicais. A respeito do público teatral dessa época, Sartingen ressalta a diferença que há no período de 1950 a 1980:

O caráter do público teatral brasileiro está intimamente vinculado à situação do teatro como um todo. Nos anos 50, um público burguês buscava distração e entretenimento num teatro que transmitia sobretudo conteúdos estéticos beletristas e distantes de qualquer problematização. [...] O teatro realista-agressivo dos anos 60 passou a atrair um público jovem e engajado. O gosto do espectador dos anos 70 e 80 volta a ser retrógrado, isto é, voltado o mais das vezes para o divertimento acrítico. [...] Esta esfera da população [a alta-burguesia] tem interesse especial por peças brasileiras, sendo este um produto do movimento nacional do final dos anos 60, que queria encenar cada vez mais peças brasileiras. [...] sendo que em 1968, 50% do público eram estudantes. [...] [e] a participação de trabalhadores fica abaixo de 1%. (Sartingen, 1997: 48)

O circo-teatro esteve ligado a sua vida. Foi no circo que iniciou sua carreira e é inegável que, de alguma forma, teve influência sobre sua obra. Veremos no próximo tópico a relação do circo com o teatro, a formação do circo-teatro, o melodrama e o grotesco presente no melodrama, para então, seguidamente, nos atermos das questões que envolvem a influência desses elementos sobre o autor santista.

## 2.1 O TEATRO, O CIRCO E O CIRCO-TEATRO

Vamos buscar algumas teorias sobre a gênese do teatro; três delas foram relacionadas por Borba Filho (1950) em seu livro *Histórias do Teatro*. A primeira comenta o fato de Henry Ling presenciar uma dramatização feita por índios, da Ilha de Borneo do Norte, na qual interpretavam a caçada que fizeram. Eles nunca haviam sido contatados pela cultura branca, logo o antropólogo inglês conclui que o teatro nasce com o homem. O teórico russo Nicolas Evreinoff (1936) defende a idéia de que o teatro está no instinto humano, segundo ele:

O homem possui um instinto com relação ao qual, a despeito de sua inesgotável vitalidade, nem os historiadores, nem os psicólogos, nem os que se ocupam da estética, disseram até aqui a menor palavra. Refiro-me ao instinto da transfiguração, ao instinto de opor às imagens recebidas de fora, as imagens criadas no íntimo, ao instinto de transformar as aparências ofertadas pela natureza em alguma outra coisa..., numa palavra, ao instinto cuja essência se revela no que eu chamo a teatralidade. [...] O instinto de teatralização, que reivindico a honra de haver descoberto, pode achar sua melhor definição no desejo de ser "diferente", de realizar algo "diferente", de criar um "ambiente" que se opõe à atmosfera de cada dia. Eis aí um dos principais motivos de nossa existência e do que chamamos progresso, mudança, evolução, desenvolvimento, em todos os domínios da vida. Nascemos

todos com este sentimento na alma, somos todos seres essencialmente teatrais. (EVREINOFF, 1936. In: BORBA, 1950: 12).

Numa segunda teoria, Marta Fletcher Bellinger vai perceber o nascimento do teatro com a dança. Um de seus trabalhos<sup>6</sup> retrata *O drama da paixão egípcia*. Uma luta entre o deus da luz, Osíres e seu filho Hórus, contra o deus das trevas, Set. A dança está presente no culto religioso que faz parte do cerimonial aos deuses egípcios. Para ela:

As danças acima citadas ilustram, embora ligeiramente, o fenômeno do drama inconsciente, origem da arte do espetáculo, e "muitas destas danças existiram muito antes da arte de escrita ser conhecida". (BELLINGER, sd. In: BORBA, 1950: 15)

Por último, a mitologia grega<sup>7</sup> apresenta duas lendas, uma em que Dionísio, deus do teatro e do vinho, nasce da mãe e termina de ser gerado na barriga da perna do pai. E outra que teria sido ele responsável pela descoberta do vinho. Deixamos a justificativa de que o ator é aquele que nasce duas vezes, uma de forma natural e outra no personagem, bem como a idéia da embriaguez, devida aos atores de teatro em ação. A esse deus os gregos prestavam cultos religiosos que em seguida foram transformados em festas pagãs. As grandes competições teatrais gregas eram chamadas Dionisiacas.

Pierre-Aimé Touchard (1978) conta:

O mito de Dioniso foi-nos legado por ele para esclarecer as origens da arte dramática. Dioniso era o deus da embriaguez. Sua mãe, Sêmele, fora seduzida por Júpiter. Ela pediu ao deus que se lhe mostrasse em toda a sua glória, mas o raio e os relâmpagos que o envolviam a consumiram. Assim nasce Dioniso, mergulhado desde o primeiro instante ao horror da vingança divina. [...] As ninfas, as musas e Sileno, o velho bêbado, ficam responsáveis pela educação do órfão. Com sua escolta poética, ele percorre o Oriente, semeando por toda a parte a embriaguez do vinho. [...] De volta à Europa, em Naxo, casa-se com a infeliz Ariane abandonada por Teseu. Esse deus obsequioso exige, porém, que lhe prestem um culto cujo elemento central é a representação dramática, e sua cólera é terrível contra os que se recusam a celebrá-lo. (TOUCHARD, 1978: 14)

---

<sup>6</sup> Bellinger, Martha Fletcher. A short history of the drama. Henry Holt and Company: New York.

Com relação ao nascimento do teatro, essas lendas e teorias explicitam a idéia central de que o teatro nasce com o próprio ser humano. Pode-se presumir, também, que advém dos cultos religiosos com suas danças, seus cantos e encenações. Então o teatro nasce de um grupo social, do povo, que ainda sequer tinha a divisão de classes. Se a tivesse não era de forma alguma como a de hoje.

Com os egípcios e com os gregos já havia essa divisão com reis e nobres de um lado e a plebe, do outro. Separavam inclusive os que eram cidadãos daqueles que não eram. Na Grécia, por exemplo, as mulheres, os escravos, as crianças e não-nativos não podiam exercer a cidadania, e o povo ainda não se reconhecia como povo. Bornhrein (1983) afirma que o povo somente se deu conta de sua posição com a Revolução Francesa e os ideais iluministas. Com ela, o povo deu “[...] o primeiro grande e irreversível passo da história da luta de classes”. (Bornhrein, 1983: 17) Ou seja, com a história moderna é que veio o conceito de povo e cultura popular e a idéia do teatro popular.

Dessa cultura popular, a qual o teatro está intimamente ligado, procede também o circo, e suas origens tão iguais, podem até mesmo levar à suposição de que ambos são as duas faces da mesma moeda. R. Ruiz (sd) em seu livro *Hoje tem espetáculo?* comenta que: “[...] o remoto ancestral do artista de circo deve ter sido aquele troglodita que, num dia de caça surpreendentemente farta, entrou na caverna dando pulos de alegria e despertando, com suas caretas, o riso dos seus companheiros de dificuldades”. (Apud: VOSTOK, 2001)

Como se pode verificar, Ruiz dá uma visão muito próxima à teoria de Henry Ling sobre o teatro, citado por Borba (1950). Talvez o marco zero, o elo perdido das duas artes, hoje paralelas, seja o mesmo. Para a pesquisadora Alice Viveiros de Castro (sd), o circo, como tal, historicamente é originário da Grécia:

Há registros de que o circo tem suas raízes nos hipódromos da Grécia Antiga e no grande império egípcio, onde já havia doma de animais. [...] [Inclusive] diversos números circenses faziam parte das Olimpíadas [e] em Pompéia, já havia um enorme anfiteatro destinado a exibições de habilidades incomuns, mais tarde classificadas como circenses.

[...] No Coliseu de Roma eram apresentadas muitas excentricidades. Homens louros nórdicos, animais exóticos, engolidores de fogo, gladiadores, etc. O império romano entrava no primado do pão e circo. (Apud: Vostok, 2001)

Com a queda do Império Romano e as perseguições aos cristãos, os circos viraram espetáculos sangrentos disseminando na Espanha o gosto pela tourada. Até então subsidiado pelos governantes, o circo ganhou as ruas seguindo exemplo de artistas dramáticos como Téspis e seu carro, e então “Os artistas passaram a improvisar suas apresentações em praças públicas, feiras e entradas das igrejas”. (Castro, sd. Apud Vostok, 2001)

Para Roberto Ruiz (s.d.), foram as manifestações artísticas populares em feiras públicas que serviram de base para a construção de um gênero que teve respaldo dos teatros grego e romano, mas foi na *Commedia dell'Arte* que afirmou suas características:

Aos poucos, a vontade de divertir-se foi inventando em séculos de feiras populares, barracas exibindo fenômenos, habilidades incomuns, truques mágicos e malabarismos foram alicerçando o gênero que tinha remotas raízes nas práticas atléticas da Grécia e nos espetáculos populares entre gregos e romano, onde entroncam as criações dos palhaços – na baixa comédia, com seus tipos característicos – e nas apresentações da *Commedia dell'Arte*. (Apud: Vostok, 2001)

Os chineses, por sua vez, asseguram que tudo começou com eles: “a tradição atribui o circo chinês ao imperador Wan-Te, no ano de 580 a.C.” (Borba Filho, 1950), mas o espetáculo de iniciativa privada de que se têm registros, se deu pela primeira vez com Childebert, na França, que se aproveitou daquela idéia do espetáculo de variedades do circo romano, já o modelo atual do espetáculo de variedades é devido ao inglês Philip Astley:

O circo, como nós o conhecemos – um picadeiro, lonas, mastros, trapézios, desfiles, animais exóticos e suas jaulas – [...] – é a forma moderna de antiquíssimos entretenimentos de diversos povos e culturas. Mas o circo como espetáculo pago, com picadeiro, onde se apresentam números de equilíbrio a cavalo e habilidades diversas, é muito recente. Foi criado pelo suboficial inglês Philip Astley [...]. Ele deu a estrutura que o circo tem até hoje. (Vostok, 2001).

Já temos circo na Antigüidade, no Egito, na Grécia e em Roma, com

características próprias da época como corridas de cavalos, bigas, espetáculos sanguinários de lutas mortais entre gladiadores, lutas entre homens e feras<sup>7</sup>. Porém, foi Philip Astley, que saiu das cavalarias para apresentar números equestres debaixo de uma lona circular, quem deu as características do circo contemporâneo.

O circo, como casa de apresentação de espetáculos vários, foi buscar o teatro como mais uma das atrações oferecidas pelas companhias. Com isso, o circo adaptou o teatro às suas necessidades físicas, ideológicas e também ao seu público, criando assim um novo tipo de teatro, o circo-teatro.

A Benjamim de Oliveira, famoso palhaço do Circo Spinelli, é reconhecido o mérito de incorporar o teatro ao circo. Em 1902, com uma adaptação de *O Guarani* de José de Alencar: *D. Antonio e os Guaranis*. Em 1905, o Circo-Teatro François apresentou *Os bandidos da serra morena*. Mas somente em 1910 tem-se registro comprovado no periódico *A Careta*, confirmando ser uma idéia original de Benjamim de Oliveira, que tinha o prestígio do próprio presidente Mal. Floriano Peixoto, de levar para o circo, o teatro.

Em verdade, é muito difícil consagrar um fundador, pois o próprio Philip Astley já fazia uso do palco, encenando números que envolviam montaria. Antonio Franconi, que em 1782 se associou com Astley, incorporou as entradas cômicas e as pantomimas. E, os filhos de Franconi, em 1822, tinham, no Cirque Olimpyque, apresentações de peças históricas, tragédias e melodramas.

O circo-teatro tem características próprias buscadas na *Commedia dell'Arte* que não era basicamente um gênero teatral, um maneira, um estilo de representação, no qual seguia-se não um texto, mas um roteiro, que servia de orientação para as entradas e saídas dos atores do palco. Marlyse Meyer (1967) ratifica que eram peças basicamente aventurescas que privilegiavam a ação, formadas por "[...] enredos loucos

---

<sup>7</sup> Para saber mais sobre o percurso histórico do circo e sua interface com o teatro é indicado ler o primeiro capítulo da tese de COSTA, Elien B. A. *Saltibancos Urbanos – A influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*. ECA/USP, SP: 1999.

baseados em quiproquós, imbloglios, raptos, disfarces e outras peripécias que deixavam o expectador sem fôlego e sempre na expectativa" (MEYER, 1967: 27).

José Guilherme Cantor Magnani (1998) também ressalta o fato de o circo-teatro advir da *Commedia dell'arte*, e, como tal, apresenta um roteiro e não um texto como no teatro tradicional:

Este roteiro – mais um suporte à representação do que um texto estruturado – indicava entradas e saídas dos atores, os monólogos, diálogos, episódios burlescos, os cantos e danças. Permitia, deste modo, uma ampla liberdade ao espírito inventivo dos atores que, apesar de se distribuírem de acordo com um número fixo de personagens, com características predeterminadas [...]. (MAGNANI, 1998: 61)

No Brasil, o circo-teatro foi muito difundido pelas famílias de origem sertaneja, que participavam ativamente como número de variedade, como duplas caipiras cantando músicas sertanejas. São exemplos as duplas Alvarenga e Ranchinho e Tônico e Tinoco. Tônico manteve um circo-teatro com um repertório de mais de 25 peças em sua companhia dramática. Com isso, percebe-se uma íntima ligação entre a música sertaneja, própria de uma cultura, segundo Hauser, do povo, e o circo-teatro. Porém, o circo-teatro, como tema, por não ficar restrito à cultura popular apresenta também clássicos das literaturas brasileira e universal, como, por exemplo, *A cabana de pai Tomás*, *O guarani* e *Os sertões*. Essas adaptações se dão de forma livre, sem muito compromisso com o original, guardando dele somente a idéia central, de modo que são transformados textos românticos em verdadeiros melodramas.

No circo, bem como em toda cultura popular, não existe uma discriminação cultural com relação à erudita, pois em ambos apropria-se qualquer elemento que lhes seja útil, não importando a origem. O problema está justamente nessa apropriação que não se dá diretamente com a montagem do espetáculo com vários ensaios e, em seguida várias apresentações idênticas, ou, o mais fiel possível ao ensaio, a partir de um texto que dita as falas corretas das personagens e suas marcações cênicas. No circo as peças teatrais são apropriadas, como texto, como idéia principal, como fio condutor do espetáculo, mas não se respeitam as marcações cênicas. Também não há uma

oralização fiel das falas escritas, como se fazia na *commedia dell'arte*. É o meio termo, a convergência entre essas duas artes: o circo e o teatro.

O circo, por tratar-se de uma “casa de espetáculos” que apresenta variedades, leva ao picadeiro desde cenas grotescas a espetáculos sublimes, justamente pelo fato de poder apresentar qualquer coisa, desde que atraia público. Num próximo tópico discutiremos a questão do grotesco como elemento próprio desta arte. Para o momento, veremos a distinção proposta por Magnani (1986) no caderno *Circo: Tradição e arte*; para ele, o circo atual divide-se em três tipos que se apresentam do luxo extremo à pobreza absoluta:

Alguns deles – de grandes dimensões [...] são dotados de infra-estrutura e meios técnicos que permitem a apresentação de espetáculos luxuosos [...]. A maior parte, porém, é constituída por circos-teatro e de “variedades”, de pequeno e médio porte [...]. Os circos de “variedades” são os mais pobres e o espetáculo que oferecem consiste em alguns números de malabarismo, mágicos, bailados, pequenas representações cômicas com palhaço e “clown”, apresentação de cantores de música sertaneja. (MAGNANI, 1986: 26)

Não é legítimo que a arte é, ou deva ser, realmente popular somente pela sua origem. Isto porque não se tem uma descrição da arte popular em cada tempo histórico para poder afirmar qual foi e qual é o seu papel dentro do modo de produção da arte. Também é muito difícil definir em qual época foi mais, ou menos, popular. Mas podemos entender como culturas populares, pois não existe apenas uma, aquelas que se apropriam de bens, sejam eles culturais ou não de um grupo social. Canclini (1983) explica:

As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que a cultura popular) se constituem por um processo de apropriação dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida. (CANCLINI, 1983: 42)

Para esse pensador, essas culturas populares se constituem de duas maneiras, sendo uma organizada pelo sistema capitalista em que convive e outra, pela forma de pensar gerada no próprio núcleo popular:

a) as práticas profissionais, familiares, comunicacionais e de todo tipo através dos quais o

sistema capitalista organiza a vida de todos os seus membros; b) as práticas e formas de pensamento que os setores populares criam para si próprios, mediante as quais concebem ou expressam sua realidade. (CANCLINI, 1983: 42)

A razão pela qual fomos buscar uma teoria que descrevesse a origem do teatro, e também do circo, encontra-se na convicção de que as duas artes tiveram o mesmo ponto de partida, a mesma gênese, para depois, separadas, formarem gêneros distintos com suas características próprias e, contemporaneamente, convergiram no circo-teatro, o qual apresenta algumas características de um gênero e de outro, bem como pode eliminar outras. Entendemos, assim, que circo-teatro é o teatro realizado dentro do circo, atendendo aos meios e às necessidades circenses. Ao contrário do circo trazido para o teatro, que buscará o circo, mas atenderá a todos os meios e necessidades do teatro, como inverso, e, na falta de uma nomenclatura adequada, podemos chamar esta última forma de teatro circense para diferenciar do circo-teatro.

Logo, circo-teatro deve ser lido como o teatro que foi assimilado pelo circo e como tal apresenta características próprias do circo. Já o circo assimilado pelo teatro não deve ter a mesma interpretação, pois, neste caso, é o teatro que vai buscar as técnicas circenses, embora preservando as características próprias do teatro.

Outro estudo importante realizado pelo mexicano Nestor Garcia de Canclini foi chamado de *Culturas Híbridas* (s.d.). Neste, conforme o próprio título afirma, não existe uma cultura que seja integralmente pura, sem nenhuma influência externa. Com esse estudo podemos fazer uma leitura dessa concepção para o teatro, por tratar-se de uma arte extremamente híbrida, pois sua existência se dá pela união de outras. Num espetáculo teatral surgem a dança, o canto, a música (instrumental, oral e, ou, eletrônica), a oratória, a pantomima, a própria literatura do texto que será percebida nos diálogos, a plástica do cenário, do figurino, da iluminação etc.

Podemos até afirmar que o circo-teatro seja o modo de expressão mais popular, tanto que Magnani (1998) prova que é uma das formas de diversão preferidas pela comunidade suburbana, mas isto não o impede de ser, também, uma forma de

lazer e cultura de uma sociedade mais erudita.

A maioria das pessoas da classe popular irá fazer seu lazer e sua atividade cultural de uma forma menos onerosa que o teatro tradicional. Magnani (1998), no estudo sobre cultura popular e lazer na cidade, denominado *Festa no pedaço*, analisa a comunidade paulista de Três Corações, na qual ele percebe, por grau de importância conferido pela comunidade, em primeiro lugar o cinema (15,57%), depois o futebol (13,11%), em seguida os passeios e bailes (07,38%). Em quarto lugar aparece o circo, ao lado do parque e da televisão (06,56%).

O teatro nem se quer foi mencionado pela comunidade, mas não representa que ela não assista, pois como pode ser verificado acima, pelo grau de importância o circo se apresenta em quarto lugar, e é aí que o teatro está inserido no meio popular das periferias, por meio do circo-teatro.

As companhias de circo-teatro, na sua maioria, são pobres, e esta pobreza se reflete nas montagens dos espetáculos com figurinos reutilizados tantas vezes e em tão diversas peças que chegam ao extremo do desgaste. O cenário é pintado inúmeras vezes sobre a mesma base. Na maioria dos casos a produção é reduzida ao máximo, tanto que Cesar Vieira (1978 In: MAGNANI, 1998), quando falou da vida no circo afirmou tratar-se de um “circo bem brasileiro, ‘cheirando a feijão e arroz’, com sua linguagem, sua temática, seu modo gestual, e também sua pobreza [...]”.

O circo-teatro, frisa Costa (1999), se dá de maneira diferenciada do teatro, encenado em casa homônima, devido à própria praticidade do circo, que tem por conveniência a realização de vários números, exóticos, de fácil realização e de rápida troca de elementos técnicos; logo, a pressa e os números apresentados numa noite se inter-relacionam num espetáculo como um todo:

O circo não se baseia em texto literário, é organizado em forma de roteiro de números a serem apresentados e de uma produção técnica a ser executada para a realização de cada número. Esse roteiro é elaborado levando em consideração a especificidade da atração e de sua imediata produção, inter-relacionando-se com o número a seguir. (COSTA, 1999: 302)

A respeito da composição do circo-teatro, Pallottini numa leitura de Hegel,

assevera que “Dois conceitos se defrontam, são excludentes, se interpenetram, e dão origem a um terceiro, resultado, por assim dizer, dos dois primeiros” (PALLOTTINI, 1989: 25). Ou seja, o circo se defronta com o teatro para formar o circo-teatro. Essa formação pela oposição anulará tanto um quanto o outro para formar um terceiro que resultará no próprio circo-teatro.

O teatro popular, do final do século XVIII e começo do XIX, está no cerne do circo-teatro. É ele que dá sustentação à composição de um novo subgênero, o melodrama. Subgênero este que, segundo Marlyse Meyer (1996: 181-184), é irmão gêmeo do folhetim, e que teve grande êxito no circo. Ambos apresentam repetições infundáveis, recorrências de quadros, e situações que poderiam ser facilmente percebidas por leitores menos alfabetizados.

O circo-teatro não apresenta somente peças de humor, mas também as ditas "peças sérias" que, de acordo com Magnani: "tem como principal paradigma uma forma de teatro muito popular no século XIX, o melodrama" (MAGNANI, 1998: 61). Segundo Costa (1999), apresentavam personagens e estrutura padronizados:

[...] tinham sempre como personagens a ingênua, o galã, o vilão, a dama central. Sua origem estava nos melodramas do século XIX, trazidos para o Brasil pelas companhias estrangeiras, principalmente portuguesas; as representações cômicas-comédias, chanchadas, esquetes tinham como base a *commedia dell'arte*. (COSTA: 1999: 69)

Passaremos a discutir com mais vagar o melodrama.

## 2.2 O MELODRAMA

Estudiosos, como Marvin Carlson (1997), Massaud Moisés (1997) e Brook (1974) consideram o melodrama devido a Guilbert de Pixérecourt que, em 1843, escreveu *Últimas reflexões do autor sobre o melodrama* e, além disso, foi autor de cento e vinte peças, das quais, sessenta e três melodramas. Podemos considerá-lo como precursor desse tipo de fazer teatral mas não inventor dele, que nós consideramos subgênero.

O melodrama, no seu surgimento, no século XVIII, já popular, era apresentado como uma opereta. As falas e a música são utilizadas sucessivamente. Patrice Pavis no seu *Dicionário de Teatro* (1999) ressalta o aspecto musical, segundo ele “O melodrama (literalmente e segundo a etimologia grega: drama cantado) [...] – [é uma] espécie de opereta popular – na qual a música intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir a emoção de uma personagem silenciosa”. (PAVIS, 1999: 238)

Conforme estudo de Regina Horta Duarte (1993), o melodrama é do fim do século XVIII. Nasceu na França para opor-se à cultura aristocrática. A característica que lhe é mais própria é o exagero. O excesso está presente em tudo, desde as vestimentas e o cenário até nas ações que, não raras vezes, parece tratar-se de seres patológicos.

Os personagens têm tipos que merecem destaque especial: “(...) o “niais” ou tolo, invasor do palco nos momentos de maior dramaticidade e lacrimejar da platéia, atuando de forma a levá-la a explodir em risos em meio às lágrimas”. (DUARTE, 1993: 281).

Os palhaços estão presentes tanto nas peças cômicas quanto nas mais trágicas; faz parte deste gênero melodramático do circo-teatro e suas entradas é que mais caem no gosto do público. Eles transformam todos os momentos de grande emoção em espetáculos de riso grotesco levando o público a misturar lágrimas e risos:

(...) O “niais” invade a cena nos momentos mais dramáticos e tensos. A platéia chorosa não resistia às suas investidas, misturando risos e lágrimas. Em meio às emoções trágicas desencadeadas pelo exagero da ação, dos cenários, da música e das frases de efeito, o “niais” surgia com seus comentários triviais, ordinários, baixos e, por que não dizer, grotescos, ao relativizar tudo. O riso rebaixava a virtude excessiva dos heróis e a maldade sem fim do vilão, o exagero das frases, a seriedade das ações e o clima do drama. (DUARTE, 1993: 285)

São características importantes deste gênero a religiosidade, o mítico, o místico e o folclórico sempre presente. Em *O céu uniu dois corações*, os amados se encontram dentro de uma enorme alegoria em forma de um coração, depois da morte,

afirmando o caráter místico; *O homem de Nazaré* acentua a religiosidade demonstrada a partir da reconstrução da biografia de Jesus Cristo e, as orações aos anjos e santos, também são recorrentes em peças melodramáticas; *A maldição do lobisomem* é um exemplo do folclore a percorrer esses palcos.

A formação familiar patriarcal é o núcleo que desenvolve toda a trama, nas peças melodramáticas. É justamente com a instabilidade do núcleo familiar que se dá o conflito, o qual Magnani (1998) chamou de dano:

O dano – seja qual for a natureza – acarreta sempre a desagregação nas relações familiares, ou, nos casos em que a situação inicial já apresenta algum tipo de desequilíbrio neste plano, constitui um fator de agravamento: orfandade (*O Céu Uniu Dois Corações. Coração de Luto. Coração Materno*); desavença entre mãe e filho (*Coração Materno. Mão Criminosa*); desavença entre marido e mulher (*O Homem de Nazaré*); desavença entre irmãos [...]; suspeita de infidelidade conjugal [...]; uxoricídio [assassinato da esposa pelo marido] [...]; impedimento do casamento [...]. (MAGNANI, 1998: 77-78)

Pavis já havia enfatizado que o melodrama “tem raízes na tragédia familiar [...] e no drama burguês” (PAVIS, 1999: 238). Assim, mesmo a obra sendo a representação de uma sociedade patriarcal, o núcleo familiar gira em torno da mãe e no final as virtudes como amor, justiça, trabalho e fé, são exaltadas. Há uma recorrência muito grande de peças em que a mãe aparece como heroína, corajosa e santa. São exemplos de peças nas quais a mãe ocupa o centro das atenções: *Coração de Luto, Coração Materno e Mão Criminosa*.

Quanto a entradas de palhaços, elas acontecem inclusive nas peças mais trágicas, oportunizando uma fusão com a comédia pois, geralmente no final, esses palhaços fazem com que os vilões passem por constrangimentos hilariantes. Em *O Céu Uniu Dois Corações: O Drama dos Namorados*, um cômico chamado Juca tem várias entradas e termina por desarmar o bandido heroicamente ao levá-lo a fazer gestos afeminados com a intenção de humilhá-lo publicamente, mesmo fugindo por diversas vezes do que seria, não um texto, mas uma proposta de apresentação. Patrice Pavis caracteriza o subgênero melodramático por essa despreocupação com o texto, é “[...] aquele de uma peça popular que, mostrando os bons e os maus em situações

apavorantes ou enternecedoras, visa comover o público com pouca preocupação com o texto, mas com grandes reforços de efeitos cênicos." (PAVIS, 1999: 238)

O palhaço tem a tendência a depreciar, chacotear e transformar tudo em chanchada. Orfei (sd) assinala que “as chanchadas, como os filmes sertanejos, revelam muitas relações com os espetáculos de circo-teatro” (apud: VOSTOK, 2001), não valoriza a memorização de textos, e privilegia à improvisação ao invés dos ensaios.

Magnani (1998) destaca mais algumas características do melodrama, algumas delas já vistas aqui, mas que merecem ser explicitadas para a análise posterior no próximo capítulo, como a ênfase ao núcleo familiar, a ruptura da ordem que vai ser restabelecida no final e a religiosidade presente para assegurar a ordem:

A família constitui o tema mais abrangente, delimitando o espaço onde ocorrem os demais desequilíbrios. A desordem instaurada pela ruptura da lei ou do costume, ou pela quebra de uma norma religiosa, de uma maneira ou outra aponta para o núcleo principal da narrativa que é a família. [...] A fé intervém menos para estabelecer um vínculo entre Deus e o homem do que para normalizar as relações entre marido e mulher, pai e filha, mãe e filho [...]. (MAGNANI, 1988: 79-80).

O melodrama é uma paródia do teatro clássico que já se dava no seio familiar, é uma potencialização dos recursos dramáticos concentrados elevados ao exagero extremo. Apresenta uma estrutura narrativa fixa e seus personagens são estreitamente divididos em bons (mocinhos) e maus (vilões). Patrice Pavis tem reflexões semelhantes a estas, para ele:

O melodrama é a finalização, a forma paródica sem o saber, da tragédia clássica, cujo lado heróico, sentimental e trágico teria sido sublinhado ao máximo, ao multiplicar os golpes de teatro [...]. A estrutura narrativa é imutável: amor, infelicidade causada pelo traidor, triunfo da virtude, castigos e recompensas, perseguição como eixo da intriga. As personagens, claramente separadas em boas e más, não têm nenhuma opção trágica possível, elas são poços de bons ou maus sentimentos, de certezas e evidências que não sofrem contradições. Seus sentimentos e discursos, exagerados até o limite do paródico, favorecem no espectador uma identificação fácil e uma catarse barata (...). (Pavis, 1999: 238-239)

Outra discussão bastante séria é sobre sua capacidade de alienação, que

segundo Gramsci, numa leitura de Duarte (1993): “(...) esse tipo de manifestação artística possuía todos os elementos para entreter as massas e ‘proporcionar um narcótico que enfraqueça a sensação do mal’, impedindo a organização revolucionária das massas.” (DUARTE, 1993: 283).

A pensadora ora afirma que “o melodrama é visto pela falta: falta de profundidade, falta de complexidade, de erudição e de racionalidade” (DUARTE, 1993: 303), ora ela mesma contesta, assegurando que a busca do melodrama pelas companhias se dava em virtude do sucesso de público e de bilheteria pois sua assistência perseguia algo “instintivo e apaixonado, o melodrama possuía outros temas, dizia respeito a outras percepções, outros sonhos, outros desejos”. (DUARTE, 1993: 303).

Nós defendemos a hipótese de que o melodrama circense pode alienar, se for analisado segundo a ótica do melodrama tradicional, com o modelo da família clássica, da ordem, da moral e dos bons costumes; porém, segundo a prática circense, com a presença de um personagem que lhe é próprio, o palhaço, este conceito é extrapolado e através de ironias, desdém e brincadeiras, não apenas deixa de alienar como passa à exercer o oposto, sendo inclusive uma arma política, ideológica.

Duarte ainda assevera que o melodrama abandona o esquema dicotômico e a certeza racionalista do século XX, pois ele busca outra coisa, o devir: “(...) a ambigüidade é vivida alegremente, numa experiência grotesca, em que o riso ocupa um papel vital, relativizando e rebaixando a dor, a morte, a razão, os poderes instituídos, o “real” e a própria “verdade”. (1993: 306).

Existem neste subgênero temas grotescos, palavras de baixo calão, cenas extravagantes, horripilantes, nojentas, que serão estudadas no próximo tópico, que tratará do grotesco, a nosso ver, próprio do circo-teatro e está intrínseco no melodrama.

## 2.3 O GROTESCO

Além de estudarmos as características do gênero melodramático, antes de passarmos à análise de obras Plínio Marcos, será necessário fazermos uma reflexão sobre o grotesco. Conforme o dicionário Michaelis (2002), quer dizer, aquilo que suscita o riso por sua extravagância, ridículo, cômico, caricato, e, conforme Victor Hugo (1827), é, senão o contrário de sublime, que por sua vez quer dizer algo elevado acima de todos, excelso, excelente, grandioso, agradável e encantador, pelo menos o complemento: "[...] tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz". (HUGO, 1827. Trad. BERRETINI, sd: 25)

O próprio Hugo (1827) assevera que o grotesco é especial pois pode se apresentar de várias maneiras, enquanto o sublime tem apenas uma forma:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos. (HUGO, 1827. Trad. BERRETINI, sd: 33).

Victor Hugo (1827) contesta o modelo clássico aristotélico. O drama, para ele, é a concepção moderna da poesia e é melhor que as duas anteriores. Sua divisão é a seguinte: a ode, a epopéia e o drama. A ode vive do ideal, pertence aos tempos primitivos e ao modo lírico. Ela canta a eternidade e tem o caráter da ingenuidade.

Os rapsodos marcam a transição dos poetas líricos aos épicos e a epopéia, dos tempos antigos, é épica e soleniza a história. Seu caráter é a simplicidade. Ela vive do grandioso e os historiadores nascem com ela, nessa segunda época.

E, enfim, nasce o drama, nos tempos modernos, pintando a vida. Tem o caráter da verdade e vive do real. Com ele, nascem os cronistas e os críticos. (HUGO, 1827. Trad. BERRETINI, sd:37)

Trataremos agora uma discussão acerca de um modelo defendido por Northrop Frye, a partir da comparação de sua reflexão com as teorias aqui explicitadas.

Para Frye (In: ESSLIN, 1976), existem quatro níveis de discurso, aplicáveis ao romance e ao drama, segundo os quais o público encara os personagens:

Personagens infinitamente superiores a ele mesmo, como se fossem deuses, e aí classificam-se os mitos; homens que pairam acima dos outros homens, no reino heróico; há aqueles que estão no mesmo nível do público, e, então, temos um estilo realista; por fim, aqueles que estão abaixo do público, tão abaixo que a platéia os vê com menosprezo, esses estão no modo irônico. Ao primeiro grupo pertencem as tragédias gregas, com sua linguagem com exigência poética; ao segundo, as peças heróicas e, também, com linguagem elevada; já ao terceiro grupo, tratando-se de pessoas, no mesmo nível, e aí não estamos falando de nível social e sim de personagens que estão na escala humana, a prosa é mais recomendável. O modo irônico, o quarto nível, faz com que a platéia se sinta superior aos personagens em inteligência, próprio da farsa e da sátira. E, novamente precisará uma linguagem estilizada, pois os personagens estarão distantes, mesmo que numa escala ascendente. A linguagem pode ser repetitiva, exageradamente tola ou empregar estilo de verso caricato, na sátira e na paródia. (FRY In: ESSLIN, 1976: 43)

Comparando com Hugo, podemos afirmar que a ode pertenceria ao reino do mito, a epopéia ao heróico e o drama ao modo realista. E o modo irônico?

Com relação aos outros níveis, podemos afirmar que foram colocados num processo de progressão, de acordo com as ditas peças sérias, o modo irônico não. Ou seja, desde os gregos até os românticos, e inclusive depois, não se fez um processo de progressão para a comédia, da qual pertence o modo irônico, e talvez seja pela dificuldade de fazê-lo, pois, desde Aristófanes, sempre houve quem ridicularizasse a si mesmo, quem fosse patético, ou seja, quem fosse grotesco. Sem contar com a presença desse elemento nas ditas peças sérias: tragédias, dramas etc.

Caso elegêssemos um campo para situar o teatro de Plínio Marcos teríamos que colocá-lo, segundo Hugo, como drama dotado da beleza e do grotesco, e, para Esslin, realista, muito embora pendendo para o irônico pois seus personagens, como veremos depois, são tragicamente patéticos.

Dizem que a arte emita a vida. Mas a arte não é isolada, não é um fim nela mesmo, pois o que nasce nas artes passa para os costumes e "dos costumes, penetra nas leis; mil costumes bizarros testemunham sua passagem nas instituições da idade média" (HUGO, 1827. Trad. BERRETINI, sd: 35) logo, a vida também emita a arte.

Hugo enfatiza que o sublime vem sempre rodeado de grotescos e que surgiram na Idade Média o que ele chamou de três "Homeros cômicos: Ariosto, na Itália; Cervantes, na Espanha; Rabelais, na França" (HUGO, 1827. Trad. BERRETINI, sd: 35).

Outro fato importante, o qual Hugo já preconizava, a partir de Chateaubriand, era que o grotesco tem haver com o corpo, com o terreno, ao passo que o sublime, com o elevado, com o espírito:

Você é duplo, você é composto de dois seres, um perecível, outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia: aquele enfim, sempre curvado para a terra, sua mãe, estoutro lançado para o céu, sua pátria. (HUGO, 1827. Trad. BERRETINI, sd: 42)

Particularmente, nós não compartilhamos da mesma idéia. Não afirmamos que as peças sublimes sejam melhores ou piores, as grotescas também não. Ou ainda, conforme fez Hugo, somente o drama, que une o sublime e o grotesco é o melhor modelo e que deve ser seguido. Acreditamos que depende muito do contexto, da situação e do objetivo do dramaturgo. Portanto, ora o autor pode usar um meio, ou outro, ou ainda, os dois, o importante é que ele atinja seus objetivos.

O próprio Hugo citou Rabelais como poeta cômico e a idade média como um período em que o grotesco fazia parte das instituições. E parece que compartilham das mesmas idéias Victor Hugo e Mikhail Bakhtin, pois ambos afirmam que o elemento grotesco é terreno. Aproveitando-se disso, trabalharemos com o grotesco segundo a

ótica de Mikhail Bakhtin. Para tanto, trataremos do seu conceito de "carnavalização" que está na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento - O contexto de François Rabelais* (1987).

Para o teórico russo, o carnaval (na Idade Média e no Renascimento), mais do que uma simples festa em que cessavam as atividades cotidianas e eram liberadas as pessoas das leis e regras, constituía-se uma concepção de mundo, uma nova filosofia de vida. Aboliam-se todas as leis e, pelo menos temporariamente, a alienação desaparecia:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (BAKHTIN, 1987: 08-09)

O carnavalesco está intrínseco ao riso pois é nas manifestações populares que estão as liberdades que se opõem ao tom sério da cultura oficial. O teórico nesse sentido afirma:

O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações - as festas públicas carnavalescas, os ritos, os cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. - possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível. (BAKHTIN, 1987: 03-04)

O carnavalesco vai ao encontro do circo-teatro por apresentar várias características similares. A proximidade parece óbvia quando notamos a presença de personagens no circo-teatro extremamente grotescos, como os anões caricatos, as pessoas com alguma deformidade, as expressões vulgares, os palavrões, em especial com o palhaço.

Outro fator que é próprio do circo-teatro é a anulação das paredes invisíveis do teatro à italiana. Com isso, o público passa a participar ativamente dos espetáculos dialogando diretamente com os atores. Esse elemento é explicitado por Bakhtin, como

carnavalesco pois:

[...] o carnaval ignora toda a distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela própria natureza existe para todo o povo. (BAKHTIN, 1987: 06)

Talvez tenha faltado uma consideração com relação ao circo-teatro, por ser uma vertente mais recente, que não mantém o palco do teatro propriamente dito, mas o do circo (que pode ser o picadeiro) que não destruiu o aspecto carnavalesco, nem o espetáculo teatral, ou seja, conseguiu uma forma alternativa, que não é nem uma coisa nem outra, mas tem características tanto carnavalescas quanto teatrais. Pois se o circo manteve um tipo de palco, ou picadeiro, por outro lado desconsiderou-o isolado da platéia, como no teatro à italiana. No circo-teatro o público participa ativamente das manifestações do palco e, por que não, vice-e-versa.

Ao circo-teatro não foi reservada uma teoria com relação à utilização da língua e seus níveis, mas na leitura que fazemos do circo como cultura popular destinado a um público menos privilegiado - a exemplo do grupo de pessoas da região suburbana de São Paulo estudado por Magnani - formulamos uma teoria que, os circos, na sua maioria, utilizam-se de uma linguagem mais coloquial podendo lançar mão muitas vezes de expressões vulgares e de baixo calão, neste último caso, não raras vezes dentro do discurso dos cômicos. Esta leitura contempla novamente o aspecto carnavalesco, como se faziam com as blasfêmias aos deuses, pois para Bakhtin:

Essas blasfêmias eram ambivalentes; embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam. E são precisamente essas blasfêmias ambivalentes que determinaram o caráter verbal típico das grosserias na comunicação familiar carnavalesca. De fato, durante o carnaval essas grosserias mudavam consideravelmente de sentido: perdiam completamente seu sentido mágico e sua orientação prática específica, e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. Graças a essa transformação, os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo. (BAKHTIN, 1987: 15)

Com relação à ridicularização dos personagens vilões do circo-teatro, podemos ligar a idéia do rebaixamento ao plano material, muitas vezes presente nas

"gags" dos cômicos ocasionando o riso, que é próprio desse plano. Bakhtin assevera que o riso popular é que organiza o realismo grotesco e ele está presente no que ele chamou de 'baixo material e corporal':

[...] O riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa. [...] No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter forma ou relativo. O "alto" e o "baixo" possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente topográfico. O "alto" é o céu; o "baixo" é a terra; a terra é o princípio da absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. (BAKHTIN, 1987: 18-19)

O elemento grotesco consiste em caricaturar as formas, enfatizar os seres, os acontecimentos, de maneira a torná-los maiores em seus jeitos e trejeitos, em suas emoções, levando tudo ao extremo. Portanto: “a arte da caricatura consiste em captar um pormenor às vezes imperceptível, e torná-lo evidente a todos através da ampliação de suas dimensões”. (PROPP: sd. IN: SANTOS, 2001: 62).

Enfim, o que nós estamos defendendo é que o grotesco é integrante do circo-teatro. Ele se faz presente nas falas e gestos, principalmente dos palhaços, personagens tipicamente circenses. Mas também pode ser tema como no caso de peças com seres horríveis, monstros e deformidades, em peças como *A maldição do lobisomem*, *O Conde Drácula etc.* Pode fazer parte da ação, por conta dos excessos, como em *A mão criminosa*, em que o filho empurra e agride a mãe que cai morta e ele apunhala a própria mão.

Deve ser encarado como algo longe de uma idéia de valores, e se assim for encarado, verificar-se-á que todas as liberdades e os vícios terão algo de positivo também; é o duplo. Nada é totalmente bom, nem totalmente ruim. E, se o maniqueísmo do melodrama tradicional deixa transparecer que a moral está ressaltada o tempo todo, no melodrama circense, com mais cuidado poderá ser constatado que tudo isso está relativizado. Aparece em cena o “palhaço” e potencializa todo o discurso, e tudo aquilo que tinha apenas uma interpretação é elevado ao infinito, pois,

com seu discurso subversivo ele “desmente” tudo o que os personagens mais sérios estavam pregando gerando uma série de novas outras interpretações. A defesa do bom comportamento, de uma moral dominante cai por terra quando este personagem incentiva toda forma de liberdade.

Com o circo-teatro vieram várias peças teatrais que foram adaptadas ao novo espaço e à nova filosofia de arte. Um dos subgêneros do teatro que teve grande aceitação no circo foi o Melodrama, que incorporou todas as nuances desta arte e, também, conquistou nela seu espaço. Buscamos aqui também aproximar o grotesco como forma de arte com o subgênero melodramático apresentado nos circos-teatros. Passaremos, então, à análise desses elementos na obra de Plínio Marcos.

### CAPÍTULO 3

#### BALADA DE UM PALHAÇO<sup>8</sup>: ELEMENTOS CIRCENSES PRESENTES NOS TEXTOS DE PLÍNIO MARCOS

Neste capítulo desenvolveremos uma reflexão acerca do circo-teatro, o melodrama e o grotesco, por meio da análise de duas obras de Plínio Marcos: *A balada de um palhaço* e *O assassinato do anão do caralho grande*, obras que caracterizam mais evidentemente seu estilo. Procuramos perseguir a vertente circense desse autor que adentrou no circo devido a uma paixão amorosa e, depois, se tornou o palhaço Frajola do Circo Pavilhão Teatro Liberdade. Isto é biográfico, porém, conforme Gumbrecht, a intenção autoral deve ser observada por cinco motivos, enumerados por ele:

1ª Na maioria dos casos, incluindo a crítica biográfica, o significado pretendido pode ser facilmente reconstruído, independente das diversas pressuposições dos críticos literários. / 2ª A reconstrução do contexto de produção é também relevante para os tipos de crítica que, em contraste com a estética da recepção, vinculam-se aos interesses da análise textual ideológica ou à interpretação textual como a reconstrução de necessidades sociais. / 3ª Uma vez que o autor só pode elaborar o significado do texto através da consideração de tipos históricos de leitores, o significado por ele pretendido vincula o campo da produção histórica e a recepção literária contemporânea. / 4ª Por outro lado, este investimento do conceito do texto numa história descritiva da recepção corresponde ao fato de que os receptores, a fim de serem capazes de constituir um texto como uma unidade significativa, devem ser capazes de compreendê-lo como o resultado da ação de um autor. / 5ª Uma vez que a compreensão do leitor pode também ser descrita como ação [...], a concepção sociológica de ação poderia ser uma forma de superar a cisão no campo da crítica literária decorrente da falta de clareza a respeito de suas questões chave. (GUMBRECHT, 1998: 27-28)

Gumbrecht, a propósito da biografia, não somente a defende como elabora uma teoria que será muito útil para sua firmação. Segundo ele, é mais fácil reconstruir o contexto a partir da biografia por ser mais eficaz nas críticas sociológicas, fazendo

---

<sup>8</sup> *Balada de um palhaço* é o nome de uma peça de Plínio Marcos e está intitulado o capítulo apenas para ilustrar os elementos circenses presentes em suas peças.

uma comparação entre a produção histórica e a recepção da obra. A compreensão de um texto, ou mesmo de uma peça de teatro, deve ser feita por um receptor que compreende a obra como resultado da ação de um autor, ou produtor, e, assim, aumenta a compreensão da mesma de acordo com a concepção sociológica.

Além disso, no caso de Plínio Marcos, o circo não se resume a acontecimentos biográficos de sua carreira, aparece ora ou outra como tema de obras, tais como nas obras que serão analisadas, nas quais até o cenário é o próprio circo. Ainda assim, seria leviano defender características a partir de dados superficiais, pois escrever sobre o circo até quem nada entende o faz. Para esse autor, o circo aparece, inclusive, em obras que aparentemente nada tem a ver com ele. A influência que podemos perceber vai estar presente diretamente na sua estética, subjacente à obra.

Quanto ao gênero teatral, nenhuma dessas peças pode ser classificada apenas como tragédia, comédia ou drama. Precisariamos de uma nova classificação. O circo-teatro, com seus diversos números, nos apresenta o que chamaremos de subgênero melodramático (respeitando a indicação clássica de que o teatro é um gênero e o melodrama pertencente a ele), capaz de contemplar esses elementos. Magnani o define de uma forma que “abomina o meio-termo, privilegiando as emoções levadas ao extremo, o pathos, a exaltação” (MAGNANI, 1988: 61-61), ou seja, todos esses acontecimentos trágicos sensacionalistas (estupros, assassinatos, linchamentos etc.) acabam por caracterizar o melodrama, pois como já foi visto, ele possui laços estreitos com a tragédia grega.

Abaixo uma lista de algumas peças de Plínio Marcos com aspectos circenses bem identificáveis<sup>9</sup>:

- **Balada de um palhaço (BP)**: tematicamente remete ao circo com dois palhaços e uma cigana e, com marcações de "gags" próprias;

---

<sup>9</sup> Daqui para frente as peças poderão ser identificadas pelas abreviaturas que estão entre parênteses.

- **O assassinato do anão do caralho grande (AACG)**: todos os elementos circenses em cena: palhaço, domadora etc. E a primeira dama é ridicularizada.
- **Dois perdidos numa noite suja (DPNS)**: o ‘vilão’ Paco sofre os mesmos constrangimentos que os vilões das peças melodramáticas.
- **O abajur lilás (AL)**: o sensacionalismo extremado pelo uso da tortura e o assassinato, ambos em cena.
- **Homens de papel (HP)**: ridicularização da figura do vilão, estupro e linchamento em cena.
- **Navalha na Carne (NC)**: Vado sofre humilhações, como o que acontece com os vilões das peças melodramáticas.
- **Quando as máquinas param (QMP)**: a tragédia é levada ao extremo, marido chuta a barriga da esposa que está grávida.
- **Madame Blavatsky (MB)**: presença de personagem premonitória tão comum nos circos.
- **Barrela (BA)**: a tragédia extremada de um estupro de um homem por outros.

Muito embora apresentada uma lista ilustrativa, ficaremos para análise somente com as duas primeiras peças, que foram escolhidas por serem mais representativas do seu trabalho. E, também, pela falta de estudos com relação a elas.

Magnani (1988), seguindo os ensinamentos de Vladimir Propp, propõe que as peças melodramáticas sejam divididas em: a) situação inicial; b) desenvolvimento da ação; c) resolução da carência. Segundo a qual a) vai explicitar toda ação inicial, explicitar e descrever um ponto de partida; b) ele subdividiu em: dano - momento que a ordem é interrompida por interferência do vilão e clímax - momento de extremos: roubos, assassinatos, linchamentos etc. c) restabelecimento da ordem inicial.

Plínio Marcos não resolve a carência e, assim, acaba por escapar do aspecto melodramático defendido por Magnani (1988), mas Tomachevsky (1965) já afirmou

que não devemos amordaçar uma obra de arte dentro de uma crítica<sup>10</sup>. Restaria-nos, então, tentar responder à pergunta: o teatro de Plínio Marcos é o circo-teatro de gênero melodramático?

Primeiramente, temos que lembrar que este estudo jamais se propôs isto. Jamais foi dito que o teatro de Plínio Marcos é circo-teatro. O que foi até agora defendido é a interferência do circo, por meio deste subgênero, melodramático, no teatro do autor santista. Assim, o circo, por meio do circo-teatro, deixou marcas nos seus textos, porém jamais deixou de ser o teatro, como apresentação cênica que, pode também ser apresentada em circo, mas não é própria dele, embora tenha marcas suas. Veremos agora com mais vagar.

Na *Balada de um palhaço*, Bobo Plin descobre que tem alma e por conta disso fica melancólico. Essa sua melancolia vai crescendo até fazer graça mecanicamente, sem conseguir rir de si mesmo. Não quer mais ser palhaço. Não acha mais graça ser palhaço. No final, Bobo Plin vai à saída e explica-se a Menelão, o outro palhaço:

BOBO PLIN - Vou subir o monte... enquanto tenho pernas. (Marcos, P. 1986: 46).

Ainda com relação ao biografismo, o Plin, de Bobo Plin, pode representar uma apócope de Plínio. Guzik já ressaltou este aspecto:

Qualquer semelhança entre o nome da personagem e o dramaturgo não é mera coincidência. Plínio Marcos faz da figura de ficção um alter ego, mergulhando numa apaixonada contenda que tem por centro a arte. (GUZIK, 1986: 03/10/86. Apud: VIEIRA, P. 1984: 140-141)

---

10 "Cada regra canônica serve para fixar um procedimento e, nesse sentido, tudo na literatura, desde a escolha do material temático, dos motivos particulares e sua distribuição até o sistema de exposição, a língua, o vocabulário, etc, tudo pode se tornar um procedimento canônico. Regulamentou-se o emprego de certas palavras e a interdição de outras, a escolha de certos motivos e a expulsão de outros, etc. Os procedimentos canônicos existem em função de comodismo técnico; ao serem repetidos, tornam-se eles tradicionais e, uma vez instalados no quadro da poética normativa acabam por se constituir em regras obrigatórias". (In: Dimas, 1987: 298-9)

*O assassinato do anão do caralho grande* conta a história de um circo que recebe uma inspeção municipal por parte da primeira dama e do delegado de uma pequena cidade. A primeira dama, Dona Ciloca, que quer deixar aparente sua ascensão social, passa por constrangimentos perante a imprensa. Somente as roupas do anão Janjão são encontradas na jaula do leão Belo Platão e, para os inspetores, fica evidente que o leão o devorou. Justificativa esta que, também poderia ser qualquer outra, serviu para interdição do circo. Após vários interrogatórios, leiam-se torturas, o homossexual Lili assume o crime, que no final do texto descobre-se que não houve, afinal “o anão dinamarquês Jonjón começa a se apresentar amanhã na boite Lua Grande (...) viajando a seguir para o Japão” (Marcos: 1986: 138-139).

Para melhor entendermos os elementos circenses (incluindo o grotesco), dividimos o trabalho em cinco tópicos: (1) entradas e saídas de cena tratará de analisar dois outros tópicos: o circo e outros elementos espaciais – que vai verificar os elementos indicados para constar nos espaços cênicos e quais são seus objetivos e significados, e o teatro pobre - que discutirá sobre esta questão da miséria na estética e na montagem, se assim podemos dizer, pliniana; (2) os personagens - tem o objetivo de analisar mais diretamente as criaturas do autor santista; (3) o discurso - tratará de fazer uma discussão sobre a questão da forma como os personagens registram os seus falares; (4) o religioso - trabalhará a questão mística e religiosa na obra deste autor; (5) a paródia – tratará de analisar como se dá esta forma na obra de P. Marcos.

### 3.1 ENTRADAS E SAÍDAS DE CENA

#### 3.1.1 OS ELEMENTOS ESPACIAIS

Entendemos que o cenário não serve apenas como adereço, acessório ou efeito estético, numa peça ele tem uma função de determinar a época em que a cena está se passando e o local que está sendo representado, e, além disso, pode servir como

metáfora do estado de alma dos personagens. O cenário é o estado de espírito dos personagens, uma extensão deles e ambos servem como metáfora: “O cenário e o ator são a metáfora universal corporificada, e isto é o Teatro: a metáfora visível”. (ORTEGA Y GASSET, 1978: 37). Vamos analisar o cenário segundo a ótica de Plínio Marcos, em suas duas peças.

No início de BP tem-se a descrição do cenário como “um espaço imaginário que pode ser um picadeiro de circo, um altar, a sala de um puteiro, o salão de um bar, uma praça [...]” (MARCOS, 1986: 4). O que, na realidade, não passa de uma síntese dos espaços representados em suas peças.

O “puteiro”, ou o salão de um bar, por exemplo, aparece na maioria delas; o altar demonstra sua preocupação mística; o circo e a praça sua vertente circense, de artista de rua. Essa concessão de poder optar por qualquer um desses cenários pode antever uma aproximação entre eles. O local sagrado para o artista é o palco ou picadeiro, seu altar, seu local de trabalho. O local de trabalho da prostituta é prostíbulo ou a rua, ou a praça, que também é do circo. No final, parece ser tautológico: vários termos para designar um lugar que, para ele poderia ser qualquer lugar, pois qualquer lugar é um lugar no mundo, mesmo o lixão de HP<sup>11</sup>.

O circo, como cenário também é recorrente. Está presente em BP mas também em AACG: “Cenário: Interior de um circo” (MARCOS, P. 1986: 85).

Contudo, todos esses espaços acima não passam de representações da casa: a casa do presidiário (BA); a casa itinerante, o circo de (BP e AACG); a casa de prostituição (NC, AL, BP); o corpo prostituído é uma violação da primeira casa, o corpo e o altar são casas místicas, transcendentais (MB) e, a rua, também pode ser o lar de Plínio Marcos (HP), pois segundo Bachelard: “[...] todos os abrigos, todos os

---

<sup>11</sup> Em AL, o prostíbulo se faz presente não na descrição do cenário, mas na fala das personagens, através de gírias como “mocó”, “treme-treme” etc.

refúgios, todos os aposentos têm valores oníricos consoantes” (BACHELARD, 1998: 25); logo, a casa é o mundo.

Muito embora o melodrama se dá com peças no âmago da família, dentro de lares que são comprometidos pelo vilão, Plínio Marcos não somente transporta os seus personagens para o submundo dos marginalizados, como também para o transcendental. E, se, com relação à justiça “as peripécias terminam finalmente com a vitória da virtude, o que não significa necessariamente happy end, mas o reconhecimento da justiça”, (MAGNANI, 1998), visível no melodrama, com este autor nunca acontece um final feliz propriamente dito, com resolução dos problemas. As suas peças, na maioria das vezes, terminam com o equilíbrio, mas sem “a função primordial do melodrama [que] era a de descobrir e expressar os mais básicos sentimentos morais e o de render homenagem ao signo do bem” (op.cit.). Aí este autor pretende ser dialético, com finais que não reafirmam as mudanças propostas durante o texto, frustrando a assistência, incomodando-a, gerando um mal-estar que a fará pensar sobre sua condição social. Como o final de HP em que a assistência é levada a acreditar que haverá a subversão que acaba por não ocorrer e a situação volta à mesma posição inicial da peça.

Osman Lins (1976, In: Dimas, 1987. P. 19-22) sabe diferenciar espaço de ambiente. Enquanto o primeiro é denotado, explícito, contém dados da realidade, o segundo é conotado, subjacente, implícito, e nele os dados da realidade alcançam uma dimensão simbólica. Conforme Lins, a dimensão ainda pode ser franca, reflexa e dissimulada. Nas peças analisadas podemos dizer que nada é ao acaso, como no teatro nada é ao acaso, tudo tem que ter seu valor representativo.

Como dimensão franca, na qual a descrição se dá de forma direta, temos<sup>12</sup>:

BP: “Um espaço imaginário, que pode ser um picadeiro de circo, um altar, a sala de um

---

<sup>12</sup> DPNS: “Um quarto de hospedaria de última categoria, onde se vêem duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas, etc. / Nas paredes estão colados recortes, fotografias de time de futebol e de mulheres nuas.” (Marcos, P.: 1986: 7)

puteiro, o salão de um bar, uma praça.” (MARCOS, P. 1986: 4);

No texto BP, muito embora o espaço seja imaginário, a dimensão é franca, pois está explicitada a idéia do cenário no texto que poderá ser uma entre as cinco alternativas; pode não estar muito clara, mas se utilizar a dimensão reflexa, poderá analisar por intermédio das falas dos personagens para a completude do cenário.

A dimensão reflexa tem como função constituir o cenário a partir das indicações das falas das personagens e, ou, de suas ações, vale lembrar que estas peças não apresentam indicações de cenário em seus respectivos textos, caso haja, uma dimensão pode completar a outra. Já na dimensão dissimulada ou oblíqua o cenário surge de acordo com a necessidade das personagens<sup>13</sup>.

O que importa não é apenas a descrição do espaço cênico; o que deve ser perquirido é sua dimensão mais profunda, ou seja, a simbólica<sup>14</sup>. O mesmo tratamento é dado ao ser humano em AL que demonstra o quarto de prostíbulo, embora seja outro cenário, mas não foge completamente da idéia, afinal, não seria despropositado, e até ingênuo, as cenas se passarem na maioria das vezes em lugares fechados. Mais certo seria considerar uma metáfora para designar o cerceamento da liberdade.

Como no teatro, tudo em cena deve ter um sentido efetivo para a peça, nada deve ser a esmo, gratuito. Os motivos de Tomachevsky deverão ser lembrados. Para o crítico formalista russo existiam dois em especial: o motivo livre que não comprometia a fábula, mas poderia comprometer a trama, e o motivo associado que, de modo algum, poderia ser destacado da fábula. Ele distinguia a fábula, como sendo a história, da trama, que era a construção inteiramente artística. Como no teatro, história e trama

---

<sup>13</sup> MB é um bom exemplo pois surgem espaços e desaparecem para dar a dimensão geográfica de suas viagens, mas não vamos nos ater a ela por não ser objeto de nosso estudo.

<sup>14</sup> Destarte o lixo em HP serve para estabelecer uma analogia com as personagens que são os verdadeiros “lixos humanos”; aqueles seres não são vistos pela sociedade como gente mas como detritos sociais.

se interpenetram e o cenário pode existir fisicamente ou não, os motivos associados é que aqui nos interessarão.

No teatro de P. Marcos vale ressaltar como motivos associados o abajur lilás da peça homônima; a navalha de NC; os sapatos de DPNS; o cenário meio circense, meio místico, meio ‘puteiro’, de BP; a prisão para BA; as figuras místicas de MB; o lixão de HP; o cenário de casa ‘alugada’ com a televisão onde passa um dramalhão em comparação com a triste realidade do desemprego vivenciado por Zé e Nina de QMP e o circo de AACG. Esses motivos ajudarão na construção de sentido das peças de teatro.

Os vários espaços nas obras de P. Marcos convergem para a reclusão, em peças que se passam dentro de quartos, na maioria de hotéis de alta-rotatividade (AL, DPNS) e de prisões (BA, MR); outras se passam dentro do espaço circense (BP, AACG), espaços místicos (BP; MB). E, que ora eles são pedidos pelo autor, ora terão de ser interpretados pela leitura das falas dos personagens. Tanto num caso quanto no outro, é importante ressaltar esse aspecto da convergência, pois para o autor santista, não há diferença entre um prostíbulo e um altar. Para ele, são todos espaços místicos que servirão para a transcendência. As peças nunca se passam em espaços de luxo extremo. Logo pode haver uma identificação, caso as peças sejam assistidas por uma platéia de uma classe mais popular, ou um estranhamento, se a assistência pertencer a uma sociedade média ou alta.

### 3.1.2 O TEATRO POBRE

A referência ao “Teatro Pobre” de Grotowski (sd) não é gratuita pois o diretor e pensador de teatro polonês vai ao encontro de P. Marcos quando fala da relação do ator com o espectador:

Palco-platéia se misturam e espectadores entram no jogo ou se excluem do momento. O ator quase-nu, ou com uma roupa-prótese cria com a voz a sonoplastia necessária. E o ator é tudo, é o teatro, sem cordas, urdimentos, cenários, mas é somente ele no teatro pobre de Grotowski. (In: CARLSON: 44-479)

Os personagens de P. Marcos são os mais fiéis representantes da cultura popular radicalmente oposta à erudita: um universo de prostitutas, homossexuais, bandidos, marginais que poderiam até fazer parte de uma cultura erudita, se não fosse pela sua condição física e social. Moram em “muquifos”, “mocós”, quartos de motéis de alta-rotatividade e, geralmente, são escravos da sua condição de subdesenvolvimento financeiro e, conseqüentemente, distantes da educação - mesmo aquela gratuita fornecida pelo governo necessitará de condições materiais para se manter -, do saneamento básico, das condições mínimas de higiene e limpeza. É a miséria com todas conseqüências que dela advém. Mas somente esse caráter de pobreza não se faz suficiente para um teatro popular:

[...] pretender que a amostragem da miséria seja suficiente para provocar a instauração da consciência crítica leva não só ao desconhecimento da realidade teatral, mas também a desacreditá-la – e não se faz nada contra a miséria e tudo a contra o teatro. (BORNHEIM, 1983: 44)

A miséria dos personagens de Plínio Marcos se dá externamente, como já foi dito, mas também internamente, devido a sua incapacidade de criar raciocínios críticos com relação à própria condição social, colocando-se sempre como a própria vítima do sistema. Bornheim ainda afirma que: “[...] uma coisa é partir dos fatos da realidade, da vida cotidiana com as suas festas e as suas mazelas, e outra bem diferente partir do conceito para atingir o contexto social” (op.cit.: 45).

Como fato social, o personagem se faz presente em todas as épocas, em todas as regiões, de modo que não é uma denúncia simplista do cotidiano brasileiro, mas também o é por fazer parte do complexo universal. Fala-se aqui de toda capacidade humana de produção de bens e valores e, com estes, da produção do seu “lixo social”, tão bem metaforizado em *Homens de papel*.

Seres que almejam não riquezas, luxos e confortos estrambóticos, mas subir um degrau a mais na escala social; quem sabe apenas chegar ao nível do proletariado pequeno-burguês, como tanto perseguiu Zé de *Quando as máquinas param*, tão-somente possuir um par de sapatos, como quer Tonho de *Dois perdidos numa noite*

*suja*. Outros que se sujeitam à prostituição para dar uma vida melhor aos seus filhos (AL), ou ainda, aqueles que querem sobreviver apenas mais um pouco, sem nenhuma mácula (DPNS). Em síntese, são seres expostos a toda sorte de situações em busca de uma vida melhor, senão fisicamente, talvez metafisicamente.

Em termos estéticos, a obra escrita está impregnada de personagens e de locais que representam a pobreza absoluta, elementos estes presentes também nas montagens precárias. Verifica-se um número muito reduzido de personagens, com raríssimas exceções (HP: treze; DPNS: dois; BP: três, AL: cinco etc). Apresentam, também, pouquíssimos objetos cênicos, como o abajur lilás da peça homônima, camas e cadeiras dos prostíbulos, penitenciárias, circos, hotéis e motéis (AL), o lixo (HP) etc.

Isto tudo teve dois objetivos para P. Marcos. Primeiro, por não precisar carregar muitos artefatos quando das apresentações, em grande parte, não liberadas pela censura, caso precisasse fugir da polícia; segundo, pela própria desburocratização da montagem, pendendo para seu barateamento, com isso contava com poucos atores e técnicos e pouca despesa com figurinos e cenários. Logo, toda a tensão dos personagens deve ser crucial, pois não contavam com aparatos técnicos.

### 3.2 OS PERSONAGENS

No caso de Plínio Marcos, a pesquisa propriamente dita para a concepção dos personagens não se deu, ou seu deu, não foi em “*stricto sensu*”. Ele não foi pesquisar em livros históricos tampouco fez pesquisa de campo ou com questionários. A forma de aprendizagem no que diz respeito à cultura, aos hábitos, aos fazeres e desfazeres incutidos nos seus personagens veio da convivência com pessoas excluídas socialmente: bandidos, meretrizes, homossexuais, desempregados, empregados informais e, ou, em atividades ilícitas etc. Ele aprendeu sobre a vida dos excluídos sociais convivendo com eles.

O modelo de análise de personagens proposto por Moisés consiste em classificá-los, primeiramente quanto a sua proeminência em protagonistas, antagonistas e deuteragonistas; depois, quanto a sua universalidade, em planos e redondos (ou esféricos) e, finalmente, quanto à sua simbologia, em tipos, caracteres e símbolos.

Comumente, chamamos os protagonistas de heróis e os antagonistas de vilões, porque os protagonistas são aqueles que têm uma ação a realizar e os antagonistas, aqueles que, de alguma maneira, devem interferir para que o protagonista não realize seus projetos. O deuteragonista era, no teatro grego, aquele que viria por segundo, em grau de importância, logo depois do protagonista. Contemporaneamente, tal figura não se classifica, mas o termo pode ser usado para os demais personagens secundários. Muito embora sejamos antes a favor de utilizar o termo adjuvante para aquele que de alguma forma, às vezes apenas como confidente, ajuda tanto o protagonista quanto o antagonista.

Na obra de Plínio Marcos não encontramos vilões e heróis, propriamente ditos. Pois não são tão diferentes, ambos possuem vícios praticamente iguais. Nós os distinguimos pela escala de poder, na qual o vilão, ou antagonista, sempre representa uma forma de poder, uma autoridade constituída pela força, pela imposição, contra qual o(s) 'herói(s)', ou antagonista deve(m) lutar. E é bom lembrar que não é necessariamente um personagem, pode ser uma representação coletiva.

Não existe a dualidade bem versus mal, maniqueísta, da qual o bem sempre vence, como o gênero melodramático. Existe uma vontade para que o bem vença, mas a concretização nunca se dá.

Os personagens, todos eles, têm ações boas e ruins, nenhum deles é representativo do bem contra outros do mal, com exceção daqueles presentes nas peças místicas como *Madame Blavatsky* e *Jesus*. O que temos como parâmetro para definir e diferenciar o herói do vilão é a escala do poder. Enquanto este se aproveita de sua condição de superioridade (social, discursiva, abusiva), aquele se intimida.

Uma característica que é essencialmente melodramática é o fato de que o vilão das peças de circo-teatro geralmente é ridicularizado, e Plínio Marcos, aproveitasse, e muito, desta técnica.

Menelão de BP representa o poder tentando oprimir o Bobo Plin que o faz passar por cenas de ridicularização<sup>15</sup>:

[...] Bobo Plin puxa a cadeira que Menelão está sentado. Os dois lutam pela 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 [...]. (Marcos, P. 1986: 41)

Com relação à figura do cômico, patentemente circense, devido à presença de dois personagens, os palhaços Bobo Plin e Menelão, porém, em *Balada de um palhaço*, um deles não quer mais fazer 'graça' e, com isto, se cria um conflito muito grande pois o circo, que deveria transmitir alegria, por meio de seu representante mais característico, traz à cena o drama existencialista de um palhaço que não sabe qual é realmente sua função, ou sabe mais do que os outros, pois não quer somente fazer o povo rir, quer instruir, no seu sentido mais amplo. Essa peça é própria de um Becket que está sempre *Esperando Godot*, com um diferencial, Bobo Plin não quer ficar esperando nada e ninguém, ele quer ir em busca de algo que complete sua personalidade, mas não sabe exatamente o que é.

Mesmo nos momentos de função, ou de aplicação prática das "gags" dos palhaços circenses, a peça se mantém num tom de extrema negatividade, como um lamento. Esta peça fez com que P. Marcos retornasse ao seu estilo impactante que havia deixado de lado ao ingressar no campo místico, Magaldi (1997) concorda,

---

<sup>15</sup> Em NC, Vado, o cafetão de Neusa Sueli, faz com que ela passe por privações e por cenas de agressão moral, mas quando ela pega a navalha na mão é ele quem passa por constrangimentos. Mas a cena mais característica desta prática, está DPNS quando Tonho que, desde o início é chamado de "veado" por Paco acaba por fazê-lo vestir roupas femininas, calçar saltos altos e andar rebolando.

afirmando que "[...] *Balada de um Palhaço*, estreado em 1986, devolveu-o a seus verdadeiros domínios, aos quais se acresceu pela meditação sobre a atividade artística, em lírica e afetiva metalinguagem". (MAGALDI, 1997: 308)

O personagem Bobo Plin, conforme classificação de Foster (1954: In: Moisés 1997: 398), pode ser considerado como protagonista, pois é o centro da ação desenvolvida na peça. Aparentemente um personagem plano, e descritivo, mas logo se revela num personagem redondo, envolvido numa problemática mais do que simplesmente prática, existencial. O seu antagonista, também aparente, é o Bobo Menelão. Este sim, totalmente plano. Está envolvido em questões apenas econômicas, sem profundidade alguma. Mas, colocamos Menelão como antagonista aparente, pois não é necessariamente ele quem impede Bobo Plin de realizar seus projetos. É o próprio Bobo Plin que está em crise existencial, que não sabe qual exatamente é sua missão, e é justamente este conflito que o transforma num personagem complexo, digamos até em um símbolo, pois "a complexidade parece ultrapassar a fronteira que separa o humano do mítico, o natural do transcendental [...]" (MOISÉS, 1997: 398).

Com isso, percebemos o seguinte, se P. Marcos vai buscar personagens e ações próprias do circo-teatro nunca o faz como fim, mas como meio. Para ele, esses aspectos próprios do circo-teatro, como os personagens palhaços, a movimentação cênica circense, o discurso "blasfêmico", servirão como ferramenta, potencializando o seu próprio discurso, que é propagado por meio de suas peças.

Em *O assassinato do anão do caralho grande*, estão presentes na peça personagens tipicamente circenses como o bobo, o domador, a mulher com premunição, a adestradora etc. Apesar de se ambientar num circo, não é isso que assegura estar em acordo com o gênero melodramático. São as características do gênero que lhe deixam essas marcas.

D. Ciloca, a primeira-dama do município, por exemplo, é a representante do Estado e é a escolhida para sofrer as humilhações que passam os vilões das peças melodramáticas. Claro que, depois de demonstrar seu pedantismo, torna-se alvo de

escárnio ora do Bobo, ora do Homem da Imprensa:

Bobo – Mas teve uma época em que o Belo Platão era tratado com carne. Era quando ele trabalhava na arena. Ele era o leão de estimação do Nero. Quando o imperador tinha alguma cristã gorda que não prestava pra nada, dava pro leão comer (ri) As magras lindonas? Ele mesmo comia (ri). Nerão era esperto. Só gordona bagulhosa é que virava ração de fera... De tanto comer toucinho, Belo Platão enjoou de... Banha enjoa (ri).

-----  
 Homem da Imprensa – Fora, gorducha.

-----  
 Homem da Imprensa – Fora! Fora! (Marcos, 1996: 96-97, 112)

Com relação à classificação de personagens, se levarmos em conta cada um deles, a peça e a teoria ficarão comprometidas. Nesta obra, acreditamos que a concepção de personagens se dará em caráter coletivo, pois temos um grupo que quer realizar sua tarefa artística, apresentar seus números para certa comunidade que terá a sua frente os poderes estabelecidos pela polícia, pela política e pela imprensa, que não deixarão isto acontecer. O primeiro grupo chamaremos de protagonista e o segundo de antagonista, devido às razões já explicitadas.

Mãe, pai e filhos, a família propriamente dita tão defendida no melodrama, aqui não existe. Porém, podemos encontrar uma alegoria de família, a circense, que, embora não tenha laços sangüíneos, comunga da mesma vida, e, portanto, as relações de convivência acontecem como num ambiente familiar. E é de família que se autodenominam as 'troupes' circenses .

É uma família, vamos assim dizer, carnavalizada, para aproveitar o conceito bakhtiniano. Formada por anões, pessoas fisicamente deformadas, outras com habilidades incomuns: personagens grotescos. Chamamos de carnavalizada, pois é o sentido que o pensador russo emprega para designar o momento festivo quando, na Idade Média, se aboliam todas as leis e o povo tinha liberdade para inclusive blasfemar

contra os poderes constituídos. E o circo não participa das regras sociais comuns às demais pessoas, conforme citou a Cigana, de *Balada de um palhaço*, ao afirmar que o mundo exterior ao circo não era comum a eles:

CIGANA (**Interrompe brava.**) - Que importa o que dizem? Por acaso estamos sujeitos às leis do reino 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 de nossas vidas. 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.**) Às vezes, se rompem e nós arrastamos conosco alguns corpos-objetos. (**Ri.**) Somos ladrões, dizem eles. (**Ri muito.**) Que eu saiba, palhaço, nenhum de nós jamais roubou o que não pudesse carregar. (**Ri**) 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 [...].(MARCOS, 1986: 6-7)

A fala da Cigana reflete o modo grotesco com o que o circo vive, confirmada pelas falas do bobo (AACG), que é o representante mais característico do cômico no circo-teatro e, que aqui, não perde nenhuma oportunidade para satirizar, de maneira grotesca, é claro, as autoridades presentes:

Bobo – Ele [Carlinhos, o assessor da primeira dama] podia vir declamar os poemas dele no circo. Ia ser hilário (Ri). A bicharada declamando. (Ri; todos param e olham pro palhaço, que pode estar vestido de palhaço). (MARCOS, 1986: 7)

O corpo como motivo é a sugestão do movimento para baixo segundo Bakhtin esse movimento "[...] tem um caráter de festa popular nitidamente marcado. É o banquete e o alegre carnaval. Reencontramos todas as imagens rebaixadoras e ambivalentes conhecidas: mijada, golpes, disfarces, injúrias". (Bakhtin, 1987: 338)

Esses motivos ordenam uma série de imagens que vão enfatizar o carnavalesco, com sentido sempre novo, renovado, onde há uma inversão do alto pelo baixo, do rosto pelo traseiro. Bakhtin frisa muito bem este aspecto:

[...] Essa destinação imprevista obriga a considerá-lo com novos olhos, a julgá-lo em função do seu lugar e destinação novos. Nessa operação, a sua forma, a matéria de que é feito, a sua dimensão são avaliadas de maneira completamente nova. O importante não é, naturalmente, essa renovação formal tomada à parte, ele é apenas o aspecto abstrato da renovação rica de sentido, ligada ao “baixo” material e corporal ambivalente. [...] (BAKHTIN, 1987: 338)

Plínio Marcos emprega muito bem esse “baixo” material e corporal ambivalente, no exemplo que se segue após a ingênua colocação de Carlinhos, o Bobo volta a atacar ferinamente utilizando-se desse elemento grotesco:

Carlinhos – Não vejo privada em lugar nenhum por aqui. Não posso imaginar como eles evacuem.

Bobo – Com o cu. Como todo mundo. Quer dizer... Tem gente que usa o cu pra outra coisa (ri). (MARCOS, 1986: 7)

Novamente o motivo do traseiro é ressaltado enfatizando a subversão da ordem, a troca do alto pelo baixo. Bakhtin nos ensina que estes elementos: “[...] entram no vasto círculo dos motivos e imagens que evocam a substituição do rosto pelo traseiro, do alto pelo baixo. O traseiro é o ‘inverso do rosto’, o ‘rosto às avessas’ [...]”. (BAKHTIN, 1997: 327)

A presença do cômico é constante nas cenas de humor que “está mais presente nos momentos intermediários das peças, que chamamos de crise e pode-se dizer que o humor não ousa desestruturar a lógica do melodrama”. (CAMARGO, 1988)

O humor incisivo de P. Marcos aponta sua metralhadora para várias direções criticando, inclusive, os poetas, que na visão preconceituosa de seu Bobo teriam tendências homossexuais. Em seguida, parecendo sem jeito, mas ainda com a crítica subjacente enfatiza:

Bobo – (Vai parando de rir). Quero dizer, pois é... ele leva jeito... (MARCOS, 1986: 92)

Nesse tipo de peça teatral, há bordões cômicos entremeados de risos, inclusive nas tragédias. No caso das peças analisadas, não temos personagens cômicos praticando esta forma, como comédia ‘rasgada’. Todavia, há um humor mais rústico pois as peças de P. Marcos estão recheadas de ironia e de humor sarcástico levando, não raramente, ao humor negro.

Jaqueline de Camargo no seu estudo sobre humor e violência no circo-teatro

(1988) aborda o melodrama segundo duas visões. Uma que ela identifica de ‘o que deveria ser’ e outra, ‘o que não deveria ser mas é!’ Com relação à primeira visão enfoca exatamente o que pode ser deduzido no início do texto, ou seja, percorrendo seu caminho natural, levando em conta a moral, a família, e tudo o mais que é tão caro para este subgênero. A segunda visão trata de tudo que vai além do que pode ser facilmente identificado e racionalizado pois “a apoteose improvisada vai além da emoção que poderia ser racionalizada e, através do humor, a narrativa se abre mais para um elemento da irracionalidade” (CAMARGO, 1988).

Plínio Marcos é um autor que persegue um mundo ideal, mas a violência, a exploração, e tudo o mais que não deveria acontecer, acontece em suas peças, por imitação da vida, por verossimilhança, afinal, na vida como na arte, ‘o que não deveria ser, é’. Ou seja, apesar de ele apresentar as misérias sociais e humanas, apresenta também, uma nova possibilidade para as relações (humanas e sociais), que está subjacente à crítica de seus discursos sobre a situação social atual. Se, por um lado, Bobo Plin (BP) e os circenses (AACG) fazem uma denúncia social mediante um discurso explícito, por outro lado, está implícito que esta denúncia serve de exemplo contra as mazelas sociais e a favor de um mundo ideal sem violência ou exploração.

J. Camargo (1988) utiliza-se da metáfora do espelho para designar que os dois mundos, como um (‘o que não deveria ser mas é’) poderia ser o reflexo do outro (‘o que deveria ser’), deixando patente que a idéia do espelho não é aquela da imagem real, mas de imagens distorcidas de nós mesmos. Por isso, além de vermos nós mesmos no outro, vemos também nossos defeitos. No outro mundo, distorcido, estaria “o feio, o desajeitado: o anão, o palhaço, contracenando com o vilão, [que] atravessa a representação e [faz com que] miramos e vivemos o nosso outro lado (o duplo)” (CAMARGO, 1988).

Esse outro lado, distorcido, cômico, violento, revela o homem no seu limite. Com todas suas emoções afloradas, ou, segundo a aproximação de Artaud, com a “peste”. Esta peste que faz com que ele não esconda seus desejos e anseios, mas

apresente-os de forma que atinja com ‘brutalidade’ o espectador.

Podemos aproximar a figura do cômico à do louco, à do tolo, à do bufão, pois todos eles têm algo em comum, não compartilham das regras que regem a sociedade em geral. Eles estão acima da lei. Com esta linha de raciocínio aproximamos a liberdade (tanto no campo moral quanto intelectual, e também das ações práticas) do cômico à do louco, porque tanto um quanto outro está presente nos textos de Plínio Marcos<sup>16</sup>, livre de todas as convenções sociais. Bakhtin enfatiza a força ambivalente que a tolice tem e que ela é muito mais profunda do que uma aparente e ingênua brincadeira:

Evidentemente, a tolice é profundamente ambivalente; ela tem um lado negativo: rebaixamento e aniquilação (que conservou na injúria moderna de “imbecil”) e um lado positivo: renovação e verdade. A tolice é o reverso da sabedoria, o reverso da verdade. É o inverso e o inferior da verdade oficial dominante; ela se manifesta antes de mais nada numa incompreensão das leis e convenções do mundo oficial e na sua inobservância. A tolice é a sabedoria licenciosa da festa, liberada de todas as regras e restrições do mundo oficial, e também das suas preocupações e da sua seriedade. (BAKHTIN, 1987: 227)

O louco e o bufão, ou o *clown*, ou o palhaço, são diferentes esteticamente, aparentemente, mas um olhar mais atento vai perceber que eles são exatamente iguais no que concerne à sua liberalidade. Citando a obra de Rabelais, Bakhtin conclui que o “[...] “louco” não teve mais o sentido da tolice corrente pejorativa; “louco” é uma injúria ambivalente.; além disso, essa palavra está indissolúvelmente ligada à idéia dos bufões de gesta, dos bufões de festa, dos bufões e loucos das *soties* e do cômico popular [...]” (BAKHTIN, 1987: 335)

Ou seja, louco e palhaço são iguais na mesma sina. Ambos não querem participar do que é regular, do que é aceito pelo grupo social em que vivem. Logo acabam pagando pelo pecado de não seguirem os mesmos padrões. Incompreendidos pela maneira de ser, de agir, de se comportar, acabam por ter uma forma própria de

---

<sup>16</sup> O palhaço está presente nas duas peças analisadas porém a figura do louco é recorrente e podemos encontrá-lo em peças como *Homens de papel* e *Barrela*. Já a loucura está na maioria das peças por intermédio de personagens alucinados, maníacos e perversos.

vida, que, por si só, é diferente de toda a sociedade. Essa forma de vida, a que chamaremos de carnavalesca, é a liberdade com que as pessoas viviam seus períodos festivos. Períodos estes em que a linguagem predominante não era a oficial mas a linguagem familiar das feiras que não está presa a convenções.

Nos textos de Plínio Marcos, as mulheres têm um destaque todo especial, seja como prostitutas (AL), infiéis (HP), seja como mães (HP). Em qualquer uma das situações a mulher não deixa de ser a ‘heroína’, com vícios e virtudes, é claro, porém, muito diferente da ‘mocinha virgem casadoura’ das peças melodramáticas. Há, com isso, uma fragmentação do círculo familiar.

A microssociedade deixa de ser a família para ser uma comunidade um pouquinho maior unida pelos dissabores da vida. Talvez esteja exatamente aí o cerne da obra de Plínio Marcos a busca da composição da família, que nunca vai ser o modelo clássico, mas por intermédio de pequenos grupos sociais com seus vícios e virtudes.

O discurso constituirá nossa próxima reflexão dentro da obra de Plínio Marcos.

### 3.3 O DISCURSO

O Ato Comunicacional é uma teoria de Jakobson (1969 In: INFANTE, 1996) para definir o fenômeno que se dá num momento de comunicação. Aspecto este que nos será muito útil nesta análise teatral, pois teatro é comunicação. Discurso é comunicação. Quando alguém realiza uma comunicação, ele comunica algo para alguém, logo temos os elementos defendidos por Jakobson. O teórico russo definiu que aquele que comunica algo é denominado emissor. O emissor comunica algo para um destinatário, para um receptor. Este algo é a mensagem que é materializada através de um código e possui um referente, um tema, um assunto.

O emissor do teatro, primeiramente, é o autor que “se exprime através das personagens” (PRADO IN: CÂNDIDO, 1987: 94), impondo sua ideologia e sua verdade, e, escreve, sempre, levando em conta seu receptor essencial e final: a platéia. Entre este e aquele temos um elemento intermediário que vai dar ‘corpo’ àquilo que está escrito de forma que, passará o texto, do escrito ao teatro, propriamente dito. Este elemento intermediário, o grupo de teatro, fará a ‘montagem’ do teatro, ou seja, a transposição do que era somente palavra escrita para o palco pela dramatização.

Para a montagem de uma peça, é necessária a presença de diretores, atores e técnicos, responsáveis pela apresentação ao público, através de elementos cênicos inúmeros, verbais (falados e/ou escritos) e não-verbais, semióticos (a paralinguagem, o silêncio, o corpo e seus movimentos, o cenário, a iluminação, a sonorização, o figurino, os adereços etc.). O grupo ou o diretor é o primeiro receptor do texto e esta recepção se dará como forma escrita que, com a montagem do grupo, passará a emissores. Daí não mais do texto em si, mas do espetáculo todo montado. Esse espetáculo poderá respeitar todas as recomendações do autor, ou não. Na apresentação poderá ter interferências de ordem prática no texto, que poderá incluir algumas coisas, inclusive falas de personagens, ou excluir. Ou ainda, afirmando ou contrariando as idéias do autor, dependendo muito da entonação da fala do autor e dos elementos semióticos utilizados. SARTINGEN (1997), a esse respeito, assume o aspecto de, no teatro, a recepção acontecer em duas instâncias:

Se observarmos com exatidão os procedimentos de recepção no âmbito do teatro, poderemos reconhecer duas instâncias receptoras: em primeiro lugar, os diretores e atores, em segundo lugar os espectadores. (SARTINGEN, 1997: 32)

Cada uma delas, além de apresentar um receptor em especial, apresenta também algumas alterações em outras partes do quadro comunicacional. O emissor primordial e principal será sempre o autor, seu público-alvo, a platéia, é o receptor que tanto almeja. O referente permanece o mesmo, o primeiro receptor (diretor ou grupo) recebe através de um canal de comunicação (texto teatral escrito), que utilizou um

código (verbal escrito) para veicular a mensagem do autor sobre este referente. Este primeiro receptor vai transcodificar, ou seja, transformar uma linguagem que estava em código escrito em espetáculo, e quando faz isto ele mexe com a estrutura do ato comunicativo de forma que este passa a ser um novo emissor (em segunda instância, é claro) que vai veicular a mensagem do autor, concordando com ela ou não, alterando o canal de comunicação para que apresente a peça teatral como um todo com seus novos códigos próprios (verbais e não-verbais). Esta nova instância deve ser adaptada de forma que não se perca o referente, mas o mesmo pode acontecer por ineficiência da montagem e, ou, ainda, por interesse do diretor.

Com relação ao último receptor de teatro, poderia ser um 'voyeur'? Segundo Roland Barthes, sim. Quando fala do receptor que lê a crítica, ou seja, alguém que escreveu sobre um texto original, e fica clara a conexão do teatro, onde o público verá o que já foi escrito, em outra linguagem e, sobre a ótica de uma outra pessoa (ou de um grupo), assim como público "posso tornar-me o seu voyeur: observo clandestinamente o prazer do outro" (1999: 26). Mas no teatro o receptor não é clandestino e tampouco quer se esconder. E, para acentuar mais, quem assiste não é necessariamente uma pessoa. Pode ser, mas o espetáculo é feito para que várias pessoas o assistam. Então seria um deleite grupal, um 'bacanal', no sentido etimológico da palavra, uma manifestação de prazer e de religiosidade: um culto ao deus do teatro, Dionísio (Baco). É uma verdadeira "*mania báquica, o frenesi orgiástico [que] nos faz ver outro mundo (...)*" (ORTEGA Y GASSET, 1978: 80).

Contudo, é a esse último receptor que se destina o teatro. Quando o autor de teatro escreve uma peça, o faz pensando em como ela pode vir a ser montada, muito embora isto somente isto lhe servirá de instrumento para alcançar o grande público, que é, em verdade, o seu público alvo: o espectador. Então podemos perceber duas instâncias de discurso. Uma, é o discurso dos personagens. O que eles dizem e o que eles querem dizer. Outra, o discurso do autor. O que ele quer dizer com o discurso dos personagens.

Com relação ao discurso dos personagens, primeiramente devemos perceber que cada discurso é composto de uma linguagem que será própria de cada profissão, de cada idade, de cada sexo, de cada região, de cada pessoa etc. Conforme estudos de J. G. Herculano de Carvalho (1967: 291-316), a linguagem pode sofrer uma variação geográfica e sociocultural. A variação geográfica diz respeito aos diferentes falares regionais designados de dialetos, e ainda, podendo ser divididos em dois aspectos, urbano e rural. Já variação sociocultural trata-se dos dialetos sociais que podem estar ligados ao falante por influência de idade, sexo, raça (cultura), profissão, status (posição social), grau de escolaridade e, ainda, pelo local em que reside. Pode, também, estar ligado ao falante por influência do ambiente, do tema, do estado emocional do falante e do grau de intimidade entre os falantes. Isto é importante para o estudo, pois além de caracterizar os personagens, poderemos localizar uma linguagem própria da cultura desse grupo social evidenciado por Plínio Marcos. Bakhtin (1987) assevera que a linguagem grosseira das praças públicas, como a destes personagens, possui um lado negativo que "[...] é constituído antes de mais nada pelas obscenidades sexuais e escatológicas, as grosserias e imprecações, as palavras de duplo sentido, o cômico verbal de baixo estofa, em outros termos, a tradição da cultura popular: o riso e o “baixo” material e corporal. [...]" (BAKHTIN, 1987: 93).

Na peça *Balada de um palhaço*, podemos verificar essa linguagem, não uma mas diversas vezes, quando o palhaço faz enumeração de citações, muitas delas sem um sentido exato. Por várias vezes o palhaço Menelão tenta entender o que seu colega Bobo Plin lhe quer dizer e não consegue, sua fala se dá em forma de “gag” de palhaço. A “gag”, mais do que simples brincadeira de palhaço, deixa transparecer o carnavalesco do texto. Seja pela autocrítica de Menelão, seja pelas figuras de linguagem que podem ser verificadas nas repetições e inversões de termos, seja pelos neologismos criados, inclusive com a união de dois ou mais termos, ou com uma inflexão de voz diferente fazendo outra conotação à palavra dramatizada:

BOBO PLIN – Já sei, já sei, já sei. Não precisa falar nada. Já entendi-di-di-di-dinheiro.

Put a la merda. Merda la puta... Aumento, aumento, aumento de ordenado. É isso que você quer. Menelão asnao, porém Menelão entendão. Bobo Plin, o palhaço saltibanco, quer aumento, aumento, aumento de salário-ário-ário-ário. (P. Marcos: 1986: 8)

Esse recurso foi utilizado por Rabelais no episódio do “limpa-cu”, e, também, nas várias designações do termo colhão, que acabou por receber sentidos inesperados (Bakhtin, 1987: 329-331, 367). É uma fusão de louvor e injúria que incita à inversão e à subversão de todos os valores.

Décio de Almeida Prado (1987: 83-101) considera três formas de caracterizar a personagem de teatro, que se dão através do discurso: (a) o que a personagem revela sobre si mesma; (b) o que faz e (c) o que os outros dizem a seu respeito.

O discurso dos personagens de *Balada de um palhaço* é tipicamente circense. Os dois personagens Bobo Plin e Menelão falam dentro de uma linguagem própria de palhaços, fazendo uso inclusive de “gags” e marcações cênicas próprias destes. A cigana representa a figura enigmática dos seres premonitórios do circo. Porém, cada um deles tem um discurso próprio, sob o qual vão se revelando. A cigana, além de se mostrar um ser paranormal na peça, através de seu discurso revela a preocupação com o transcendental, com a alma. Estruturalmente, ela pode ser caracterizada como um narrador que vai esclarecendo um pouco mais sobre a peça, ou, ainda, gerando mais dúvidas, instigando a platéia a querer saber mais.

Bobo Plin, em conformidade com a Cigana, ratificando seus preceitos vai dar a peça o tom filosófico e místico:

**BOBO PLIN** (cantando) - Eu queria saber a palavra / que os magos pronunciam / 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 contém seus mais ternos sentimentos / e fazia jorrar amor. (MARCOS, 1986: 25-26).

Menelão traz em si o discurso do empresário, do comerciante, da pessoa preocupada com as questões materiais e nenhum interesse nas questões espirituais:

MENELÃO - Se não é nem dinheiro, nem sexo, o que pode atormentar o homem moderno? Poder? (MARCOS, 1986: 10)

O tom melancólico da peça, explica Vieira (1994), é próprio da balada que era " [...] um gênero literário de origem francesa, nascida no século XIII. Em sua fonte era rimada e versificada, mas, com o passar do tempo, tornou-se um poema narrativo de assunto lendário ou fantástico, de caráter simples e melancólico." (VIEIRA, 1994: 139)

A peça traz, com o discurso dos personagens, o discurso do autor, que está preocupado com as questões da alma, da transcendência, mas não perde sua preocupação com o ser humano social. Magaldi (1984) assevera que esta peça percorre dois caminhos: "A anedota, sobretudo de fundo escatológico, e a denúncia social, feita com energia, coragem e espírito humano". (MAGALDI, 1984 IN: VIEIRA, 1994: 141).

Em *O Assassinato do anão do caralho grande*, o discurso do autor está centrado mais na denúncia social, expondo os poderes constituídos de forma que apareça em perspectivas apenas seus defeitos. E, assim, os personagens representantes deste poder se mostram caricaturais.

A polícia é representada pelo delegado Alencastro, que se revela:

DELEGADO - Deixa comigo, Dona Ciloca. Vagabundo matador de cachorrinhos e gatinhos, não tem moleza comigo. Sou um humanista, a senhora sabe. Mas com gente que maltrata bicho sei ser duro. E esses soldados... foram escolhidos a dedo por mim. Se eu mandar, pegam esses ciganos, levam pras quebradas e somem com eles (ri). Por isso que não junta vagabundo na cadeia de nossa cidade (ri). O Estado não tem obrigação de alimentar a escória social. (MARCOS, 1996: 95)

Outros personagens também revelam essa característica do delegado:

PRIMEIRO ADVOGADO - Estou certo de que nenhum de vocês é autor do crime. Mas cuidado. Esse delegado tem costume de arrancar confissões, forjar provas. Comigo na parada é diferente. Conheço os podres do delegado. Ele tem rabo preso comigo. Se previnam me contratando. Não se preocupem com dinheiro. Sou idealista. (MARCOS, 1996: 118).

A política é representada pelo prefeito Nicanor e a primeira-dama D. Ciloca.

A trama política é explicitada pelo Bobo:

BOBO - (À parte, para o público) Terreno dele quer dizer terreno da prefeitura, e graciosamente é o aluguel pago sem recibo. Um verdadeiro político, esse prefeito Nicanor.

Porém, é o próprio prefeito quem enfatiza os atos politikeiros:

D. CILOCA - Toda hora é hora de impor respeito.

NICANOR - Não em política. Política é a arte de engolir sapo. Se engrosso, ele me desacata. Deixa andar. Depois disso vou à capital e arranjo a transferência dele pros confins do inferno. (MARCOS, 1996: 115)

A imprensa com o Homem-Imprensa, como ficou muito bem explicitado quando tratamos do poder.

O discurso dos circenses é composto de uma linguagem simples, inclusive com palavras de baixo-calão, mas o grupo é sempre defendido. Em nenhum momento da peça, P. Marcos, direta ou indiretamente, faz alguma menção contra os circenses. Se na peça eles não têm nenhum advogado, externamente é visível que eles não precisam disso pois o próprio autor é o advogado da família circense.

Muito embora nossa análise da linguagem esteja centrada apenas em duas peças teatrais, vale constar que, segundo Paulo Vieira (1984: 130-135), Plínio Marcos teve alguns problemas com a linguagem:

- A peça Sob o signo da discoteque, somente se explica como título por “relacionar a miséria nacional com um modismo cultural” (Vieira, 1984: 130), pois no enredo a única aparição da discoteque concerne ao fato de que um das personagens a frequenta. Outro problema destacado é a falta de verossimilhança com relação ao discurso do personagem e sua condição social. P. Vieira destaca a incoerência:

[...] não faz sentido um rapazinho de classe média, que presta vestibular para medicina, que frequenta discoteca, que namora garotas em Santos quando dispõe do carro do pai, viver aquela situação juntamente com um humilde pintor de paredes. (op.cit.: 131)

- Outra vez a linguagem foi utilizada com pouca adequação em Madame

Blavatsky, na qual o pai da personagem-título utiliza-se de palavras impróprias ao personagem. O discurso e a norma lingüística devem ser adaptados a cada personagem. P. Vieira assevera:

Há uma notável diferença quando o termo de baixo calão é dito por uma personagem que é bandido ou prostituta, no contexto da situação apresentada. Nos cenários obscuros do submundo, cada gíria soa como jargão perfeitamente enquadrado. (op.cit.: 135)

Frisamos esses dois exemplos citados por Paulo Vieira (1984), para discordarmos do seu ponto de vista, afinal o grande jogo de P. Marcos era exatamente o trabalho com as contradições. Era fazer com que o público não ficasse a vontade com as produções, logo a linguagem aparentemente mal empregada serve de recurso para causar um efeito, quem sabe até de 'estranhamento, no público.

Logo, discordamos também de Figueiredo (1973: 101), que afirmou: “evite a gíria que não tenha sua razão de ser em relação à personagem, à época e ao ambiente [...]”. Afinal, isso não quer dizer que a gíria não deve ser utilizada, significa apenas que, no teatro, nada é gratuito, nem a linguagem. A afirmação de Figueiredo parece bem ultrapassada, própria de um teatro bem comportado, próximo da leitura feita por P. Vieira, ao contrário de Plínio Marcos que em suas peças não só apresentava gírias, mas também palavras de baixo calão que em termo algum eram gratuitas, mas sim próprias da microssociedade que queria representar. Em síntese, caracterizavam-na.

O próprio título da peça *O assassinato do anão do caralho grande* demonstra o grotesco presente não tão-somente pelo uso do termo chulo, mas também pela escolha anatômica. É mundana a peça. Como o circo-teatro é mundano. Considerando o termo mundano como aquilo que é do mundo, como é próprio da carnavalização que está centrada na terra, e pertence “ao tema grotesco e corporal das imprecções grosseiras (doenças, deformidades, órgãos do “baixo” corporal)”. (BAKHTIN, 1987: 169).

A linguagem pode demonstrar o discurso próprio de uma cultura popular que demonstra, também, o caráter popular do teatro. Pode-se optar por essa maneira de

apresentação, se assim for o objetivo, levando em consideração que uma peça pode ser apresentada dentro de uma linguagem mais popular para ser mais amplamente compreendida ou, ainda, para causar o efeito de estranhamento numa assistência mais erudita. Podemos afirmar que, se “Nelson [Rodrigues] trouxe para cena o diálogo rápido e candente, a língua de rua, a gíria, o tempero nacional da cafajestice” (VIEIRA, 1994: 5), Plínio Marcos contribuiu apresentando uma linguagem mais vulgar repleta de palavrões, constantemente ameaçadora, que são característicos desses personagens que são marginais à sociedade capitalista que tem uma ideologia predominante burguesa. Estes personagens são “Os dissidentes e dominados [que] assumem sistematicamente a posição de revelar o conflito, a crise e a violência de nosso sistema” (ROBERTO DA MATTA: 141. In: VIEIRA, P. 1994: 8).

Já vimos que a linguagem vai servir para compor o personagem, agora veremos que a designação dos mesmos, proposta pela própria linguagem, o nome, tem algo a dizer. Segundo Aguiar e Silva: “[...] o nome é um elemento importante na caracterização da personagem, tal como acontece na vida civil em relação a cada indivíduo” (AGUIAR E SILVA, 1973: 274). O nome dos personagens auxiliará o diretor na montagem da peça, o ator na composição deste e o público com relação à sua identificação e à sua função.

Mãe Di representa a grande mãe, a que tem poderes sobrenaturais, consegue ver a alma e o futuro das pessoas. Ritona Capataz designa a circense masculinizada; o Bobo, Borrachinha e Janjão são, por assim dizer, despersonalizados, representam a figura do cômico circense; Franz, Carol e Juan representam nacionalidades diferentes em comunhão na mesma família circense; Lili, o cozinheiro homossexual do circo, acumula nele o preconceito contra o homossexual e o artista itinerante.

Dona Ciloca - Ciloca não parece um nome exatamente, mas um apelido, que conectado a um pronome de tratamento, deixa um tom de humor, como Machado de Assis o fez ao chamar seu personagem de Dom Casmurro. Esse tom de humor é comprovado quando ela, querendo se firmar, passa por situações de deméritos.

O Delegado Alencastro é nomeado por Delegado, na seqüência é que se descobre que seu nome verdadeiro é Ribaldo de Alencastro. É a própria representação do poder por influência do cargo que ocupa; Carlinhos, diminutivo de Carlos, pode querer insinuar afetividade, delicadeza, já que se demonstra poeta, além de ser culto, é o auxiliar da primeira dama; o Secretário Macedo, outro assessor da primeira-dama sem muitos detalhes; o prefeito Nicanor utiliza-se da função que ocupa para fazer manobras e ter benefícios, acusado pela esposa de ser covarde, mas no fundo um grande estrategista que manipula as leis municipais para obter vantagens pessoais.

Homem da Imprensa, descaracterizado mas representa toda a mídia. Está entre o grupo do circo e o da municipalidade com a intenção da autopromoção, utilizando-se de discursos espalhafatosos que distorcem os fatos da polícia e dos réus.

O nome do personagem não funciona exatamente como na vida real, como identidade pessoal, pois segundo Foucault, “o nome próprio, nesse jogo, não passa de um artifício [...]” (FOUCAULT. 1990: 25), artifício este que irá limitar, senão, delimitar o campo de visão, sobre a interpretação de algo. Na peça, existem poucos nomes próprios, a maioria, em verdade, é nome ‘artístico’ ou apelido sugerindo, então, a despersonalização, a desumanização e a marginalização que chega ao extremo de o ser humano perder sua própria identidade.

### 3.4 O RELIGIOSO

A religiosidade é uma característica predominantemente melodramática circense, da qual Plínio Marcos fez uso com grande loquacidade. O religioso e o profano são duas vertentes de um mesmo teatro, que nasceu de um e desenvolveu-se no outro. Bornheim enfatiza que, para o teatro, “[...] importa reconhecer que o seu desenvolvimento se verifica mais intenso na medida em que abandona o contexto propriamente religioso e passa a esposar temáticas mais acentuadamente profanas [...] trata-se [...] de teatro religioso e não de religiosidade teatralizada”. (BORNHEIM,

1983: 20-21)

Sob a égide da religiosidade, sob a alcunha de teatro religioso, estão presentes nos textos de Plínio Marcos: as rezas e os curandeirismos (HP), a oração no contexto do próprio texto (AL), a imploração a uma entidade superior (DPNS). Já os textos que trataram diretamente da religião, como um teatro religioso, são *Balbina de Iansã*, *Dia virá/Jesus Homem*, *Madame Blavatsky*. P. Vieira reforça que “as obras místicas perdem qualidade de ação, de conflito e de personagem e ganham um certo tom patético” (VIEIRA, P. 1994: “Introdução”).

Os personagens de P. Marcos estão em constante luta entre o bem e o mal a fim de trabalhar o plano metafísico e a moral dos personagens, assemelhando-se ao melodrama, para P. Vieira, “É a certeza de que o universo no qual vivem as suas criaturas é sempre um confronto sem tréguas entre o bem e o mal, e por esse motivo há em sua obra um cotejo que pende entre moral e metafísica” (VIEIRA, P. 1994: 33-34).

E, esse problema do mal, segundo Ricoeur, não se pode resolver socialmente, no “âmbito das relações humanas [...], é impossível saber se uma ação é essencialmente boa ou má [...]” (Apud VIEIRA, 1994: 34). A propósito, os personagens de Plínio Marcos nunca são essencialmente bons ou maus, são seres em transição, representativos dos seres humanos que buscam sua transcendência.

Uma consideração importantíssima de P. Vieira a respeito do mal está no homem negá-lo. Em Plínio Marcos a negação cínica somente confirmará e reforçará esse mal:

[...] tal recusa vai se traduzir em cinismo nas suas personagens, e se constituirá um motivo dramático recorrente, do mesmo modo como aconteceu com o motivo do poder. Há um narcisismo que freqüentemente reforça o mal, ou que simplesmente as envolve. (VIEIRA, 1994: 36)

Em peças melodramáticas, “a desordem [é] instaurada pela ruptura da lei ou do costume, ou pela quebra de uma norma religiosa [...]. A fé intervém menos para estabelecer um vínculo entre Deus e o homem do que para normalizar as relações [...]” (MAGNANI, 1998: 80). E é aí que Plínio Marcos se distancia do gênero

melodramático, a fé é um caminho para, senão o ser humano, representado por seus personagens, tornar-se melhor como pessoa, mas, no mínimo, atenuar a dor de viver de seus personagens alucinados pela carência social e afetiva. Assevera Lins:

Suas personagens vivem em permanente aflição, traduzindo um estado escatológico que tanto pode ter uma referência teológica, no sentido da superação da agonia de existir, quanto uma alusão sobre a condição humana moderna, onde o homem sufoca como se fora entre excrementos que contam a história de nosso mundo e do nosso tempo. A imagem pode tanto se referir à sujeira, ao escarro, ao lixo, à fecalidade, quanto ao abandono do grupo humano retratado em seu teatro, como também pode servir de metáfora do estado moral a que chegamos. (Apud VIEIRA, P. 1984: 31)

Não é por menos que a maioria de suas peças acaba tal como uma oração, como na fala profética de Bobo Plin no final de BP e a oração final do personagem Plínio Marcos de MB, as preces de Leninha de AL, como a reza da página trinta e um, para a Gá de HP, além das credices com as benzedeiros. Pois, segundo P. Vieira, a condição humana em P. Marcos se dá de forma total: política e metafísica.

A dimensão política já foi discutida neste estudo. Com relação ao sentido metafísico, o Pe. Edênio Valle revela uma aproximação bíblica entre o livro de Jó e DPNS e, ainda, retrata a condição desses personagens:

O profundamente religioso não é só o que acontece dentro dos templos, dos rituais sagrados, mas é o que se dá no coração do homem, na sua experiência de morte e ressurreição, de esperança e de frustração, de encontro ou desencontro. Assim é que a peças de Plínio Marcos, *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, é uma parábola essencialmente cristã, bíblica: Já está no livro de Jó. Também Jó se tornou, de repente, um perdido numa noite suja. E foi meditando cruamente sobre a sua noite que ele se abriu para uma outra luz [...] Plínio Marcos, em sua peça, vê as coisas mais pelo lado das trevas, mas analisa tão em profundidade o drama de dois seres humanos, que a necessidade da luz brota de todas as cenas. (Apud VIEIRA, P. 1984: 32)

Logo, as peças de Marcos fazem uma alegoria da condição humana, das aventuras e desventuras em busca de Deus. Muito mais do que as orações presentes, que por si só já são elementos religiosos, o próprio drama dos personagens impele a uma transformação metafísica. Pois, como Jesus, os personagens de P. Marcos estão no seu calvário e, se eles não alcançam seus objetivos por força de seus contrários (pessoas, condição social, econômica etc.), acreditam que alcançarão a justiça divina.

### 3.5 PARÓDIA

Pela análise dos textos de Plínio Marcos em epígrafe, podemos inferir, pelos exemplos ali dados, que a paródia é uma constante em sua obra. Ele utilizou-se desta ferramenta pois a paródia lhe foi eficaz para atingir seus objetivos. Ela tem o poder de trabalhar com a ironia, com o escárnio, com o caricato, com o ridículo e com o pejorativo, características predominantes em sua obra.

Seja de maneira direta, como o escárnio sofrido pela primeira dama de *O assassinato do anão do caralho grande*, seja ironicamente pelas afirmações do Bobo Menelão a Bobo Plin ao dizer que palhaço não precisa de coração, não necessita de sentimento, somente tem que saber fazer rir.

A paródia foi ‘ferramenta’ para o ethos de Plínio Marcos. Entendemos o termo ethos, como definido por Hutcheon (1989: 76) como a melhor ou a “principal resposta intencionada conseguida por um texto literário”. Pois, para ela, há uma sobreposição do efeito codificado, do texto escrito pretendido pelo autor, com o efeito decodificado, lido, entendido, obtido pelo leitor. Ampliamos o sentido de texto literário para o texto teatral e para a peça teatral. Logo, podemos perceber que, com a paródia, Plínio Marcos conseguiu chegar com mais eficácia em seus objetivos.

Affonso Romano de Sant’Anna (2000: 35-50) propõe três modelos de definições que diferencia, ou não, a paródia da paráfrase e da similitude, como veremos a seguir.

No primeiro modelo, baseado nos formalistas russos Bakhtin e Tynianov, ele faz alusões a maneiras de estilizações. A paródia seria de estilização negativa, com um efeito contra-estilo, ao passo que a paráfrase seria de estilização positiva com efeito pró-estilo. Logo, a estilização é uma técnica geral, enquanto a paródia e a paráfrase seriam efeitos particulares. Fora chamada de técnica a estilização para situá-la como meio, como artifício, e de efeito, a paródia e a paráfrase, pois estas duas seriam o fim, o resultado. A este efeito podemos fazer uma analogia ao ethos defendido por Linda

Hutcheon.

Uma segunda proposta de Sant'Anna foi dividir em uma tríade: paráfrase (desvio mínimo) – estilização (desvio tolerável) – paródia (desvio total). Neste modelo, a paródia deforma, a estilização conforma e a paráfrase reforma. A. R. Sant'Anna defende essa teoria explicando que:

Sem dúvida, a paródia deforma o texto original subvertendo sua estrutura ou sentido. Já a paráfrase reafirma os ingredientes do texto primeiro conformando se sentido. Enquanto a estilização reforma esmaecendo, apagando a forma, mas sem modificação essencial da estrutura.

O último modelo defendido por este pensador divide os quatro termos - paráfrase, estilização, paródia e apropriação - em dois conjuntos. O primeiro conjunto, das similaridades, abriga a paráfrase e a estilização; no segundo, das diferenças, está a paródia e apropriação. Nos dois conjuntos existe uma tensão gradativa, enquanto a paráfrase é o grau mínimo de alterações do texto e a estilização se apresenta dentro de um desvio tolerável, a paródia é a inversão do seu significado, o grau máximo está na apropriação.

Apesar de ser um avanço muito grande para o estudo da paródia, os modelos bastantes didáticos de Affonso Romano de Sant'Anna nos parece ainda um tanto superficial. Preferimos o estudo restrito da paródia, não comparativo, mas escalonado, de Linda Hutcheon, ela define a paródia como uma repetição, mas “repetição com diferença crítica” (1989: 84)

Hutcheon, trabalha com o modelo de Jakobson, valendo da intenção do ‘codificador’. Para ela, o autor deve dispor de um “leque de ethos intencionais”. (84)

A ambivalência proposta por esta autora é bastante interessante, pois se, por um lado, presta uma certa homenagem ao texto original; por outro, pode criticá-lo. Mas, além disso, tem uma outra forma, na qual presta-se também uma homenagem ao original ao ser reconhecido no outro texto, mas na diferença crítica ao anterior, este último critica um outro texto, ou uma outra situação, podendo entender paradoxalmente a paródia como alvo e também com arma.

Não vamos nos aprofundar nas propostas desta autora pois aí teríamos que definir ironia e sátira dentro de paródia. Porém, vamos nos ater a seus ensinamentos no que concerne aos nossos estudos. Para tanto, basta para nós saber que paródia é uma repetição com diferença crítica, e esta poderá se dar de maneira direta, atingindo o texto anterior, ou simplesmente, se utilizar dele para atingir outro objetivo e, ou, ainda, apenas parodiar a maneira de se fazer e aí, então, entramos no modo de fazer de Plínio Marcos que, através de seu ethos irônico, buscou a subversão que lhe era próprio, como é próprio da paródia.

Já com relação aos modelos de Sant'Anna, podemos afirmar que a paródia é extrema, negativa, de desvio total e contrastiva. Não concordamos com o termo contra-estilística, pois já é por si só um estilo, mas concordamos com a hipótese de efeitos particular buscando um fim, pois tem sua função pragmática e busca-se através dela o ethos codificado. E, se a paródia é uma repetição com diferença, ela estará presente no reino das diferenças, mas também estará no das similitudes.

A obra de Plínio Marcos é, assim, contrastiva, extrema e negativa – num sentido não de valor, mas de oposição. Quando tratamos de situá-lo numa corrente estética, verificamos que esse dramaturgo trabalhou com um teatro influenciado pelo melodrama circense, mas não o colocamos em nenhum movimento particular, pois verificaremos mais à frente, que também foi influenciado pelo naturalismo de Zola e pelo teatro de Brecht. Sua estética trabalha com esses conceitos tradicionais, porém extrapola-os, subverte-os, parodia-os.

## CAPÍTULO 4

### TODA FORMA DE PODER

Já salientamos por diversas vezes o fato de que toda a obra de Plínio Marcos tem uma dimensão política e, portanto, trataremos de analisá-la com mais cuidado, mesmo percebendo que esta não é uma preocupação aparente do circo-teatro, mas que está presente pelo poder do discurso. O melodrama foi criticado pelo próprio Gramsci, tratando-o como meio alienador, mas a nosso ver, parece uma avaliação muito prematura, e não própria do melodrama circense, pois se temos o núcleo, que chamaremos de principal, pois é responsável pela apresentação da idéia-mãe<sup>17</sup>, em contrapartida temos a figura do palhaço, o cômico, que irá “quebrar” com toda essa estrutura, levando, inclusive, a desconfiar dos verdadeiros objetivos da peça. Então, se temos, por um lado, o caráter moralizador do melodrama, enfatizando a moral, os bons costumes, a serviço da lei e da ordem preestabelecidas, por outro, temos a “explosão” de tudo isso por meio das “chanchadas” e “gags” dos palhaços.

Roland Barthes (1973: 44-45) afirma que não há “ideologia dominante (...) pois ideologia [já] é a idéia enquanto ela domina. (...) Tanto é justo falar de ideologia da classe dominante porque existe efetivamente uma classe dominada (...), e é o último grau da alienação”. E o discurso é uma ideologia, pois é um momento de dominação, mesmo que no caso de Plínio Marcos fale de uma classe dominada.

O poder instaurado pela política, pela violência, pela censura, ou por qualquer outro meio, é poder, e, portanto, meio de opressão. Sejam os personagens, como já foi dito antes, ignorantes das suas condições sociais, ainda assim, são representantes políticos. Eles não têm discernimento político e, com isto, Plínio

---

<sup>17</sup> Conceito que Aristóteles utilizou para designar a idéia central. o tema.

Marcos almeja que o público o tenha, que se reconheça no outro. Ou, percebendo a passividade dos personagens, o autor quer que a platéia acabe por realizar seu aprendizado político. Antonio Mercado afirma quanto a Plínio Marcos que “Uma peça sua é, sempre, uma alegoria do poder, e tem que ser lida desta maneira, por baixo da superfície de denúncia social” (Apud MICHALSKI, IN: VIEIRA, P. 1994: 28).

No melodrama não há qualquer possibilidade de mudança na ordem preestabelecida. Em Plínio Marcos também não há mudança alguma, o que existe de diferente é uma possibilidade de mudança. Na maioria de suas peças, existe uma necessidade de subverter a ordem. Na peça *O abajur lilás*, Célia incita Dilma a ficar do lado dela contra a opressão do cafetão homossexual Giro. Neusa Sueli, de *Navalha na carne*, quer obrigar Vado a fazer amor com ela; o Bobo Plin de *Balada de um palhaço* não quer mais fazer graça e os circenses de *O assassinato do anão do caralho grande* querem que se faça justiça; os personagens de *Homens de papel* investem contra a opressão armada e econômica de Berrão.

Porém, em todas as peças a normalidade é re-estabelecida: Giro continua a oprimir (AL); Vado consegue fugir de Neusa que continua na mesma condição (NC); mesmo depois de verificarem que não existia culpado pois não havia crime, nada se faz contra os poderes preestabelecidos (policial e político) e em favor daquele que foi considerado culpado (AACG); Berrão consegue normalizar a situação de maneira que ele continue dando as ordens (HP). A única exceção é o Bobo Plin (BP) pois sua ação final, saindo do circo, denota que vai haver mudança, muito embora esta também não seja explicitada.

No melodrama o mal, representando pelo vilão, vai ganhando em todas suas ações e somente no final, quando parece que vai superar tudo, de alguma maneira perde, e o bem é exaltado. Nas obras de Plínio Marcos acontece uma dinâmica parecida, porém com algumas diferenças. O mal prevalece por intermédio da figura do opressor, porém a necessidade de justiça é exaltada o tempo todo, mas, no final, é sufocada. Em suas peças há uma frustração por parte dos personagens que querem

justiça e esta faz com que o público também saia frustrado, pois se cria uma atmosfera de mudança, que não acontece. O próprio Brecht, criticado por não ter feito que sua protagonista de *Mãe Coragem* aprendesse com seus erros, respondeu que o público é que deveria ter aprendido com eles. E, com isso, tiramos a mesma lição. Se P. Marcos não mudou seus personagens, frustrou toda a subversão, não é que não acreditasse nela, ao contrário, queria que a sua assistência saísse de suas apresentações conscientes de que a mudança estava em suas mãos e só dependia da união das pessoas.

A violência como forma de poder, no melodrama, não repara o dano, apenas mantém a ordem preestabelecida de forma a assegurar que as coisas não devem mudar em nada. Em Plínio Marcos, Paulo Vieira (1994) afirma existir algo por trás dessa violência: “[...] Logicamente há uma visão política por trás disso, mas é o aspecto moral da gratuidade da violência que torna a coisa brutal”. (MERCADO e MICHALSKI. APUD VIEIRA, 1994: 66).

Subverter era a palavra de ordem de Plínio Marcos, que não cansava de utilizá-la em seus discursos. Essa idéia de subversão permeia a maioria de suas obras:

A inversão de valores vivida pelo pária cria para ele um mundo à parte, com as suas regras próprias, cuja lei fundamental tem como base a força, ou o poder do dinheiro que tudo compra, significando que tudo corrompe. No fundo, a força é apenas um meio para se alcançar o poder sobre a vontade do outro. (VIEIRA, P. 1994: 28).

Toda essa dimensão política tem o objetivo de promover uma reflexão por parte do público que presencia injustiças no âmago da sua sociedade. Guerra comenta que: “O político em seus textos vem da constatação de que os problemas que mostra existem na realidade, em função de um sistema social injusto”. (GUERRA. In: VIEIRA, P. 1994: 32).

A censura foi uma das armas da política retalhadora da liberdade de expressão dos anos 60, 70 e 80. Lembrando que os anos setenta foram os de maior produtividade na carreira de Plínio Marcos. A maioria dos autores dessa época, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, entre outros, para burlá-la, modificavam seus textos de modo que, aquilo que a princípio era para ser

apresentando com o diálogo direto dos personagens transformava-se em código não-verbal. Assim, a mensagem poderia ser percebida por meio de uma leitura semiótica dos elementos cênicos, e os textos apresentados à censura prévia eram liberados, justamente porque neles não estavam descritos esses elementos não-verbais que somente apareciam na apresentação da peça. Plínio Marcos também não passou ileso à censura: a maioria de suas peças era vetada.

Isso quer dizer que a maioria dos artistas desta época foi afetada, de alguma forma, pela censura. Muitos autores de teatro pararam de compor peças, outros camuflavam-nas, de modo que não transparecesse nada de revolucionário. Houve aqueles que cederam e fizeram somente o que lhes era recomendado. Com Plínio Marcos foi diferente, jamais cedeu à censura, jamais modificou os seus textos, pois, segundo ele, eram poesias e, portanto, não precisavam ser ‘bonitinhas’ para agradar os militares que nada entendiam de arte.

Plínio Marcos, mesmo não cedendo, foi influenciado por este meio de repressão. Justamente por existirem as sanções e restrições, ele se empenhava cada dia mais na luta contra os desmandos do governo militar. A influência foi tanta que o autor santista lhes dedicou uma peça. Ao retratar seus algozes, *Verde que te quero verde*, faz um ataque frontal àqueles que tanto tentaram podá-lo. Talvez até por isso, quando veio a anistia política, no final dos anos 70 e início dos 80, sua produção tenha caído em qualidade. Somente em 1984 retomou a seu estilo, com *A mancha roxa*.

A demonstração de poder em Plínio Marcos difere daquela do melodrama, pois, nele, há uma busca pela subversão. Ou seja, seus personagens querem inverter a ordem dos poderes constituídos. Assim, a situação de carência vai ser agravada pela vontade, aqui, de mudança.

Para Magnani, no subgênero melodramático há uma concepção totalmente diferente para o poder, constituído para preservar a lei, a ordem e a família:

O poder atua para reparar um dano que próprio da sua alçada – roubo, crime, suborno, desobediência – cujas conseqüências, porém, fizeram-se sentir no âmbito das relações familiares e não sociais em geral. (MAGNANI, 1988: 79-80)

Temos que discordar desse estudioso, pois se aparentemente o melodrama, por intermédio de seu elenco 'principal' quer assegurar uma ordem social preestabelecida, o cômico vai extrapolar todas as barreiras, transpor todas as leis em benefício de sua liberdade. A obra de Plínio Marcos como alegoria de poder, aproxima-se do cômico pois quer justamente o inverso daquele grupo cheio de regras pré-concebidas. O dramaturgo quer restabelecer uma ordem em que aumentem as condições socioeconômicas daqueles que menos têm, ou pelo menos, procurar que a platéia tenha uma visão mais crítica a cerca dos fatos políticos e sociais.

Para tanto, uma das soluções encontradas foi a técnica do distanciamento que Bertolt Brecht preconizou. O autor alemão utilizou-a de forma que suas peças, mesmo tratando de questões sociais de sua contemporaneidade, ficassem localizadas em outras épocas históricas ou em outras sociedades. Essa técnica, em Plínio Marcos, está empregada de forma que o grupo representado seja uma classe totalmente diferente da que assiste - não exatamente como um distanciamento artístico, mas como um distanciamento social. Lembrando que a maioria de seu público constituía-se de jovens estudantes da sociedade média e da alta. Os seus personagens, em sua maioria marginais, prostitutas e homossexuais, pertenciam a uma classe inferior da escala social; aquela que não tinha bens nem condição financeira para sua sustentação e, por isso, sujeitava-se a trabalhos ilegais, em regime de uma quase escravidão, pois era mal remunerada, logo, nunca conseguiria sair dessa condição. Yan Michalski (sd) esclarece que é justamente esse distanciamento social que irá fazer com que a platéia faça sua crítica pessoal a respeito de sua própria condição social. Para ele:

[...] em Plínio o distanciamento pertence ao grupo humano que escolheu para apresentar a um público que está alheio, por lhe ser estranha a luta cotidiana pela mais imediata sobrevivência: Esta distância que existe entre a classe representada pela platéia e aquela mostrada pelas personagens, acaba dando ao público uma dimensão crítica do que ocorre: o público percebe que são seus próprios mecanismos que estão sendo demonstrados, de uma maneira em certo sentido radical e exacerbada, mas sobretudo distante, ou seja, de uma maneira que favorece a crítica.” (MICHALSKI.sd. IN: VIEIRA, P. 1994: 27-28)

Assim pode ser percebida a dimensão política em Plínio Marcos: o Bobo Plin

não quer fazer uma atividade que lhe deveria ser peculiar: fazer rir (BP). Os artistas circenses querem sua cidadania respeitada (AACG)<sup>18</sup>. Não acontece a subversão, pregada pelo dramaturgo, mas existe uma potencialidade. É este querer que aconteça que move os destinos dos personagens. Esta vontade é disseminada para o público que se dará conta que os personagens não conseguiram seu propósitos, seja pela falta de união do grupo subjugado, seja pela covardia, pelo egoísmo, assim, reconhecendo seu erro no outro.

A crítica aos poderes é própria do circo-teatro. Como já foi dito, se, por um lado, enaltece-o pelo núcleo principal, por outro, é atacado pelos *clowns*. É a liberdade a qual Bakhtin citou, quando tratou da carnavalização rabelaisiana. O palhaço por meio de suas "gags" faz uma grande crítica subjacente ao humor que está na superfície:

Homem da Imprensa - Quem é o culpado? / Tem suspeito? / Foi crime passional? / Foi vingança? / Foi crime político? / Foi crime sexual? / Tem pista? / Tem pista? / Tem pista?

Delegado – Ainda não...

Homem da Imprensa – O delegado está perdido no caso, meus caros telespectadores. Não sabe por onde começar a investigação.

-----

Homem da Imprensa – Amigos ouvintes, a multidão está furiosa. A qualquer momento podem tocar fogo no circo. Aí vai ser a alegria do palhaço. / Há segurança delegado? / O povo quer invadir o circo. / Há como impedir o linchamento? / Tudo indica que vai ter um pega pra capar. / Há como evitar isso? / O povo quer fazer justiça com as próprias mãos. / O senhor concorda? / Discorda? / Pena de morte? Prisão perpétua?

Delegado – Mandei buscar reforço nas cidades vizinhas.

Homem da Imprensa – Delegado apavorado pede arrego. / Delegado com o cu na mão. /

---

<sup>18</sup> Também nas prostitutas que querem se rebelar contra o cafetão (AL), em Tonho que quer inverter a situação com Paco (DPNS) e mesmo a maioria querendo 'virar o jogo' Berrão se mantém no poder (HP).

Povo revoltado assusta delegado. (MARCOS 1997: 110)

P. Marcos, subjacente, faz uma reflexão acerca do quarto poder exercido pela imprensa, constatando que, às vezes, é muito mais poderoso que os outros três estabelecidos (Executivo, Legislativo e Judiciário). Antonio Abujanra concorda e expôs sua indignação contra a arbitrariedade da imprensa em entrevista a Revista Caros Amigos reafirmando esse problema:

Não sei fazer entrevistas boas, sei fazer entrevistas pensadas, organizadas, principalmente porque durante 51 anos dando entrevistas só me foderam nas entrevistas. Eu falo uma coisa, sai outra. Depois: "Ah, não, conosco não, conosco não". É tudo mentira, é tudo igual. Os gutemberguianos... Eu odeio esses gutemberguianos. Veio a eletrônica e acabou Gutenberg, acabou... Vocês não existem mais. Dar entrevista? Eu não quero saber de dar entrevista. Vou responder aqui de má vontade, irritado. Odeio dar entrevistas, principalmente para a *Caros Amigos*. (Caros Amigos. 54 ed. Setembro, 2001)

A crítica ferrenha de P. Marcos aos poderes constituídos é formulada de maneira que fica aparente seu sarcasmo:

Homem da Imprensa – Estamos na estaca zero. / Tudo na mesma. / Sem pista, a polícia não sabe por onde começar. / É como sempre diz nosso comentarista: se existisse polícia no tempo de Adão e Eva, até agora não saberíamos quem matou Abel. (MARCOS 1997: 110)

A peça de teatro, AACG, culmina com o crime sendo assumido pelo homossexual Lili, que o faz após ser torturado. O término se dá com a constatação que o anão Janjão continua vivo, muito embora não se dá um final mais feliz do que aquele reservado pela polícia, para Lili. Mas, enfim, como no melodrama a ordem é restabelecida.

#### 4.1 “HOMENS DE PAPEL”<sup>19</sup>: INFLUÊNCIAS SOFRIDAS POR PLÍNIO MARCOS.

Outra dúvida é se o lugar de Plínio Marcos é dentro de um teatro naturalista ou Brechtiano.

Martins Esslin (1978, 42-43), apropriando-se do conceito de Northrop Frye (1976), destacou seus quatro níveis de discurso que, segundo o primeiro autor, são tão aplicáveis ao romance quanto ao drama – segundo os quais o público encara os personagens como já foi citado anteriormente: infinitamente superiores a ele mesmo, como se fossem deuses, no reino do mito; homens que pairam acima dos outros homens, no reino heróico. Sendo, o personagem, do mesmo nível do próprio público, estará num estilo realista; abaixo do público, a platéia chega a ver os personagens com menosprezo, então num modo irônico. Para o pensador canadense, cada um desses níveis representava um modo próprio de representar, com sua linguagem e gênero:

Os mitos – como no caso da tragédia grega – exigirão os mais altos vôos da linguagem poética, e as peças heróicas a respeito a reis e rainhas, bem como super-homens e mulheres, igualmente necessitarão de uma linguagem elevada. No plano realista, quando o autor nos confronta com gente que habita a mesma esfera social que nós mesmos, é recomendável a prosa. E, se menosprezamos os personagens, se há um desejo de fazer-nos sentir que somos superiores a eles em inteligência – como por exemplo na farsa ou na sátira – novamente a linguagem pode ser estilizada, porque ainda estaremos observando os personagens distantes de nós mesmos, mesmo que a distância seja para baixo: a linguagem aqui pode ser mecanicamente repetitiva ou exageradamente tola, ou até mesmo empregar um estilo de verso caricato, como pode ser o caso na sátira ou na paródia. (FRYE, In: ESSLIN, 1978: 43)

Alguns pensadores põe em xeque este conceito, pois socialmente poderia definir a assistência como superior aos personagens de Plínio Marcos e assim o interpretaríamos como um modo irônico. O que seria uma falácia, porque não está em jogo a escala social e, sim, o sentimento do público, e então se o público é feito de

---

<sup>19</sup> O título da peça “Homens de papel” aqui está empregado no sentido conotativo para designar os homens que trabalham com literatura, em especial Emile Zola e Bertold Brecht.

pessoas que sentem os personagens semelhantes à sua realidade, então fica estabelecido que este teatro em questão é de estilo realista. Sem deuses com poderes sobrenaturais, sem heróis com forças superiores aos demais, mas também sem personagens patéticos, ridicularizados ao extremo, com ironia, como nas comédias.

Todas as escolas literárias quando da fundação pregavam que eram as mais reais possíveis. Então realismo se tornou um termo perigoso. Colocar Plínio Marcos dentro do realismo requer entender suas vertentes, seja para Zola (naturalismo), seja para Brecht (teatro épico).

Segundo Ferré (1939), “a geografia literária não vai além de situar” (FERRÉ, In: DIMAS: 1987 : 39). Ao que Zola contrapõe com a sua assertiva: “Não se vive impunemente em determinados lugares”. Com isso, pode-se assegurar que o teatro “deveria de se comprometer com o senso do real, a pesquisa, a observação, a análise, o método científico, enfim”. (ZOLA, 1982 : 67)

Para Martin Esslin (1978), “Realismo é um termo descritivo inventado pelos críticos, enquanto que Naturalismo foi o lema programático de uma escola. (...)” (65)

Resta lembrar que o Naturalismo gostava de apresentar o ser humano, como um animal, com desejos e instintos, assim mostra-o em cenas moralmente depravadas, em crimes, adultérios e em todos tipos de pecados e sofrimentos imagináveis, aos quais o homem está sujeito pois “(...) tinha a determinação de conseguir captar a totalidade da experiência humana, por sórdida e feia que possa ser, sem deixar nada por dizer. O meio de chegar a isso era o acúmulo de detalhes significativos” (67). Emile Zola (1982) se utilizou do *Curso de Filosofia Positiva* de Auguste Comte, *História Natural* de Charles Darwin e *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental* de Claude Bernard, como base para o Naturalismo, sobretudo esta última obra que pregava o uso do experimentalismo na medicina.

O teatro deveria ser como uma tese, um estudo e, nisto, Esslin diz que se aproxima de Brecht, pois “o que Brecht tinha em comum com o teatro naturalista era

o fato do palco transformar-se em algo semelhante à tribuna de um conferencista, a um laboratório no qual os modelos de comportamento humano são examinados, testados e avaliados”. (Esslin, 1978: 69)

Assim como o teatro naturalista com personagens sórdidos e perversos são as peças analisadas de Plínio Marcos, com estupradores, assassinos, prostitutas, homossexuais, loucos, miseráveis, ladrões e, essas peças servem também de tese, de bandeira, para demonstrar o estado em que se encontram aqueles que são marginalizados pela sociedade, são os verdadeiros ‘modelos de comportamento humano’. Esse tipo de peça também sempre apresenta finais decepcionantes para assistência, como se a vida fosse sempre aquela e que nada pode mudar como o final de *Barrela*, *Homens de papel*, *Abajur lilás*, *Navalha na carne* e *Homens de Papel*.

Plínio Marcos não obriga o espectador a tomar decisões, os acontecimentos em suas peças são lineares e progressivos; não é por excelência o grande poeta que Brecht foi, mas ambos tinham o homem por objeto de estudo, queriam fazer do espectador um observador crítico, tinham em suas peças grande tensão desde o início e o homem como ser que vive em sociedade condicionava os seus pensamentos. Se Brecht utilizou-se do ‘estranhamento’ para não iludir seu espectador, Plínio o fez através dos temas sociais. Assim os finais aparentemente naturalistas como em *Homens de Papel* em que a situação volta ao estado inicial, o mesmo acontecendo com *A mãe coragem*, de Brecht. Em ambas as peças, o final incomoda a platéia e, assim, o efeito didático de querer ensiná-la a discernir sobre os aspectos sociais está justamente no fato de o público poder discordar das soluções finais. Assim, a assistência intrigada não compactua que dois homens briguem por um par de sapatos e que um morra e outro vire bandido (DPNS); da mesma forma não concorda que o ‘asqueroso’ Berrão continue seus desmando, os mais inflamados são capazes até de afirmarem que aquela microssociedade é que era muito fraca e que com eles isso não aconteceria nunca (HP); aquela situação infame do presídio deve, de alguma forma, ser evitada (BA); a mulher não quer se prostituir por falta de opção (NC, AL). Com

estes exemplos de Plínio Marcos, é possível lembrar de algumas das tantas formas de opressão praticadas pela marginalidade nos textos, que, na realidade, não representavam a milésima parte das atrocidades que o Estado fazia com os seus na época da repressão, bem como a Igreja da Idade Média. As peças de Brecht como as de Plínio servem de exemplo, pois se o espectador é um historiador, a história brasileira ainda não foi contada.

E quanto à pergunta se o teatro de Plínio Marcos é brechtiano, realista ou naturalista, optamos por ampliar este quadro e afirmarmos que é a soma e a síntese de todos eles. Ou seja, o dramaturgo aproveita-se de todos os estilos, parodiando-os em benefício de sua estética, criando assim o seu estilo próprio.

#### 4.2 QUEM FOI INFLUENCIADO POR PLÍNIO MARCOS

Plínio Marcos foi exemplo para toda uma geração de artistas, a qual Paulo Vieira (1994) chamou de “‘Geração de 69’: Leilah Assunção, Isabel Câmara, José Vicente e Consuelo de Castro”, além de textos que ‘tinham a sua cara’, com marcas de sua estética. Destacam-se:

Mário Prata, com o Cordão Umbilical; Eloy Araújo com Seu tipo Enesquecível; Timochenko Wehbi, com A vinda do Messias; Lafayette Galvão, com Um, Dois, Três de Oliveira Quatro. Todos segundo Sônia Guerra, “na mesma linha confessional com poucas personagens (...), até mesmo o próprio Bivar, posto ao lado de Plínio Marcos, recebeu sua influência. Zeno Wilde, com sabe quem Dançou?, é outra flagrante inspiração da obra pliniana, na qual quatro personagens contraventores experimentaram uma relação viciosa de mútua dependência e exploração, rancor e desconfiança. (Vieira, 1984. p.177)

Além destes, muitos outros anônimos, como foi visto no primeiro capítulo, uma geração inteira de estudantes politizados que lutavam por uma sociedade melhor, mais humana, mais justa.

## CONCLUSÕES

Foi destacado que, na gênese, quando ainda não havia divisão de classes ou não se tinha o reconhecimento desta, circo e teatro se confundiam. Tanto o circo quanto o teatro, como toda arte, nasce do ser humano indistinto de classe por isso a arte está acima de pertencer a esta ou àquela classe. O que difere são os elementos próprios de cada classe e aí o circo, presente na produção e na recepção das classes mais populares, apresenta-se como meio ideal para o desenvolvimento desta.

O circo, com seu repertório de variedades, apropriou-se do teatro, como um dos números a ser apresentado, com isso ele acaba por introduzir no teatro elementos próprios do circo, fundando aí o gênero melodramático.

O gênero melodramático circense, aqui também chamado de circo-teatro, possui características próprias de uma cultura popular: a religiosidade, a linguagem, a tendência ao tragicômico, o constrangimento do vilão e a modéstia das montagens. Características estas facilmente identificáveis na obra de Plínio Marcos.

Por outro lado, há outras características que podem ser encontradas com nuances diferentes. Em Plínio Marcos não existe uma luta entre o bem e o mal declaradamente. Existe uma escala de poder na qual o vilão pode ser comparado com aquele que tem alguma forma de poder sobre os demais, e o mocinho não tem apenas virtudes, mas um ser humano dotado também de vícios, geralmente admitidos pela carência social. A figura feminina da mocinha virgem é substituída pela da prostituta que quer melhorar de vida. O personagem da mãe heroína existe, porém sem a intenção de santificá-la. A moral não é diretamente percebida na apresentação, mas por meio de uma análise dialética.

Em contrapartida, não há o melodrama, conforme o sentido dicionarizado, com personagens ‘sentimentalóides’, com emoções baratas. As chanchadas dos palhaços são substituídas pelo humor irônico e agressivo.

O popular para Plínio Marcos acaba tendo conotação política pois retrata

uma classe menos privilegiada que, se não luta, implora por uma vida mais saudável, em todos os aspectos. A religião também é um aspecto muito forte pois acaba sendo uma válvula de escape para que a alma encontre a paz e a verdade já que o corpo não suportou as injustiças humanas.

A ambientação de suas peças em circos, prostíbulos, feiras e praças sugerem não somente a carência material mas o homem como cidadão do mundo que busca sua transcendência. E a linguagem é própria daquela classe que queria representar, logo os palavrões, tirando alguns equívocos já aludidos, não são gratuitos, fazem parte da construção do personagem.

Com relação ao circo-teatro, podemos afirmar que o circo é que foi buscar o teatro para ele, utilizou-o segundo seus interesses decrescendo-o de alguns elementos legitimamente teatrais e acrescentando-o de outros genuinamente circenses.

Plínio Marcos foi buscar nesse tipo teatro já contaminado com os elementos circenses as técnicas para a composição de suas peças. Nesta sua tessitura, alguns destes elementos foram inteiramente assimilados, outros parcialmente e ainda outros banidos do seu projeto de trabalho. Assim, se este trabalho tivesse a pretensão de afirmar desde o início que Plínio Marcos escreve dentro do subgênero melodramático estaria incorreto. O que se tem pretendido refletir e, parece que o presente trabalho contribui para isto, é que o melodrama praticado no circo, e não apenas ele, deixou marcas na dramaturgia de Plínio Marcos, que contribuíram para a formação do seu estilo próprio.

Outra pretensão foi a de buscar no grotesco as características que estão presentes no circo-teatro e, que, no caso de Plínio Marcos, se apresenta com grande eloquência. E, com a análise das peças de P. Marcos nos levou a formular algumas considerações sobre o estilo de Plínio Marcos, a influência melodramática e o grotesco como parte integrante do subgênero.

No caso do núcleo familiar considerado pelo gênero melodramático como fulcro de todo o enredo, Plínio o dissolve de maneira a apresentar relações conjugais

sem a união oficialmente formalizada, seja pela religião, seja pela justiça civil.

A moral, tão defendida no subgênero, cai por terra quando a necessidade financeira fala mais alta. Em comum, ambas podem apresentar a traição, muito embora, para o autor de *Homens de Papel*, nunca seja o dano principal. As principais carências apresentadas no teatro de Plínio Marcos são econômicas e sociais e nisto esse teatro difere do melodrama em que os danos são causados por um personagem-vilão facilmente denotado.

Os vilões do dramaturgo santista, como Berrão, possuem vícios e virtudes como os demais personagens. Eles somente admitem a posição de vilão, por serem personagens que impedem a realização dos planos dos protagonistas.

A idéia de mocinho também é prejudicada pois são muito parecidos com os vilões. Se não há mocinhos, existe pelo menos a noção de que eles são representados por aqueles que são impedidos de realizar seus projetos.

Essa figura do herói, facilmente reconhecida no circo-teatro, é muito difícil de identificar; logo, quem pode assumir essa posição são aqueles que, pelo menos, tentam realizar uma ação: Bobo Plin é desconsiderado como ser humano por tentar fazer uma reflexão sobre sua condição em BP. A realização dos projetos de vida dos personagens nunca se dá por completo, suas tentativas são frustradas.

Não foi preocupação discutir no presente estudo, pelo menos não diretamente, se o teatro de P. Marcos e o circo-teatro conjuntamente fazem parte de uma cultura popular. Porém, vale a pena lembrar o conceito de Canclini (1988), segundo o qual nos faz entender por teatro popular aquele que é realizado pelo povo, *afinal a arte popular é aquela em que o povo está envolvido na sua forma de produção.*

Outra forma de teatro, que geralmente é vista como tal mas não apresenta envolvimento direto do povo na sua produção, é aquela em que o teatro é para o povo. Por esse nome designamos aquelas produções que recebem subvenções governamentais e, ou, patrocínios de particulares, tanto para sua produção quanto para sua apresentação, com o intuito de diminuir o preço das entradas ou, até mesmo,

apresentar espetáculos sem ônus algum para o povo.

Entre a primeira afirmação e a segunda afirmação existe algo contrastivo, pois enquanto em uma delas o povo participa intrinsecamente do processo, em outra, ele apenas assiste ao produto final. Enquanto nesta o povo é o alvo da produção de alguém, naquela ele também é produtor. Mesmo assim, ambas, de alguma maneira, não deixam de ser tratadas como popular. Logo, podemos arriscar que o popular não permanece estritamente na fase de produção e nem, tão-somente, na recepção, pode estar nas duas. Estando o elemento popular inserido nas duas extremidades do processo artístico, produção e recepção, não é difícil aventurar mais um pouco e afirmar que também está na obra e, portanto, faz parte do todo.

No caso de Plínio Marcos, já foi visto que seu público era formado essencialmente de jovens universitários, nos anos 70, e que nesse período, poucos trabalhadores iriam ao teatro. Logo, precisaríamos de um estudo mais recente que comprovasse quem realmente vai ao teatro. Quanto à produção de suas peças podemos afirmar que existem elementos populares característicos como a linguagem, os temas etc. Mas, como já dissemos precisaríamos de um estudo mais atualizado para definir quem é o público do teatro para depois podermos perceber quem é o público de P. Marcos.

CIGANA – [...] a grande maioria de nós não sabe nada dessas coisas. [...] 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.

## BIBLIOGRAFIA BÁSICA

- ABREU, Wagner Coriolano de. Quando o teatro encena a cadeia. – Atualidade e recepção da dramaturgia de Plínio Marcos. RS, Ed. Unisinos: 2001.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. Teoria da Literatura. 3ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. SP: Ed. Hucitec / Ed. Universidade de Brasília, 1987.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. 5ª ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- BORBA FILHO, Hermilo. *História do Teatro*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre/RS: Ed. L&PM, 1983.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Trad. Oscar Araripe e Tessy Calado. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1970.
- CAMARGO, Jaqueline. Humor e violência: uma abordagem antropológica do circo-teatro na periferia da cidade de São Paulo. Unicamp: 1988. (Dissertação de Mestrado).
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, s.d.
- \_\_\_\_\_. *A produção simbólica*. Trad. Gloria Rodriguez. RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1979.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro. – Estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. SP: Ed. Unesp, 1997.
- CAROS AMIGOS. 54ª ed. Setembro, 2001 Disponível em: < <http://www.uol.com.br/carosamigos> > 01.02.02 as 16:45.
- CARVALHO, J. G. Herculano. Teoria da Linguagem. Coimbra: Atlântida Editora, 1967. Tomo I.
- COSTA, Eliene Benício Amâncio. *Saltibancos Urbanos: A influência do circo na renovação do teatro brasileiro nas décadas de 80 e 90*. ECA-USP: SP, 1999. (Tese)
- DOTTO NETO, Ignácio. *Entreatos: teatro em Curitiba de 1981 a 1995*. Curitiba: Ed. Do Autor, 2000.
- DUARTE, Regina Horta. *Noites circenses: Espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX*. Unicamp: Campinas, 1993. (Tese)
- ÉPOCA, 22nov1999: 127 Disponível também em <<http://www.revistaepoca.com.br>>

ESSLIN, Martin. *Uma Anatomia do Drama*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1978.

FERRÉ, André. *Géographie de Marcel Proust. Avec index des noms de lieux et des termes géographiques*. Paris, Sagittaire, 1939. In: Dimas, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

FIGUEIREDO, Guilherme. *Cartilhas de Teatro - VI: Como Escrever Peças de Teatro*. Rio de Janeiro: Gráf. Ed. do Livro, 1973.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas - uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 5ª ed. SP: Martins Fontes, 1990.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Forma*. Org. João Cezar de Castro Rocha. RJ: EdUERJ, 1998.

HUGO, Victor. *Do Grotesco ao Sublime - Tradução do "Prefácio de Cromwell" (1827)*. Trad. Célia Berretini. SP: Ed. Perspectiva: sd.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70: 1989.

ISTO é. Indignação calada. São Paulo, Ed. Três, nº 1573, 24 nov. 1999. p162. Disponível também em <<http://www.terra.com.br/istoe/artes/1999/11/20/000.htm>>

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1969. In: INFANTE, Ulisses. *Do texto ao Texto*. 4ª edição. São Paulo: Ed. Scipione, 1994. p. 15..

KHÉDE, Sônia Salomão. *Sensores de pincinés e gravatas.*, 1981.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ed. Atica, 1976. (Coleção Ensaio, 20). In: Dimas, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ed. Ática, 1987. P. 19-22.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Circo - Tradição e arte*. São Paulo: Ed., UNESP/HUCITEC, 1986.

\_\_\_\_\_. *Festa no Pedaco - Cultura Popular e Lazer na Cidade*. São Paulo: Ed. UNESP/HUCITEC, 1998.

MARCOS, Plínio. *Abajur lilas*. 2ª ed. SP: Ed. Global, 1975.

\_\_\_\_\_. *Balada de um palhaço*. ni. ni., 1986.

\_\_\_\_\_. *Barrela*. SP: Símbolo S/A. Ind.Graf., 1976.

\_\_\_\_\_. *O assassinato do anão caralho grande*. SP: Geração Editorial, 1996.

MEYER, Marlyse. *Folhetim - uma história*. SP: Cia. das Letras, 1996.

MOCELLIN, Renato. *A História Crítica da Nação Brasileira*. SP: Ed. Do Brasil, 1987.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. SP: Ed. Cultrix, 1975.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. SP: Ed. Cultrix, 1997.

ORTEGA Y GASSET, José. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. SP: Ed. Perspectiva, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. "A Personagem de Teatro". In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, A.; PRADO, D. A.; GOMES, P. E. A Personagem de Ficção. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia -A Construção do Personagem*. SP: Ática, 1989.

SANTOS, Kátia Peixoto dos. *A presença do espetáculo circense, mambembe e do teatro de variedades no contexto filmico de Federico Fellini*. ECA-USP: SP, 2001. (Dissertação de Mestrado).

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 7ª ed. 2º imp. SP: Ed. Ática, 2000.

SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. Trad. Zé Pedro Antunes. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

TOMACHEVSKY, B. Thématique. In: Todorov, T. (org.) *Théorie de littérature. Préface de Roman Jakobson*. Paris: Ed. Seuil, 1965. In: Dimas, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ed. Ática, 1987. P. 38.

TOUCHARD, Pierre-Aimé. *DIONISIO – apologia do teatro/O AMADOR DO TEATRO – ou a regra do jogo*. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha/Maria Cecília Queirós de Moraes Pinto. São Paulo: Editora Universidade S. Paulo/Cultrix, 1978.

VIEIRA, Paulo. "A vingança do maldito". Disponível em <<http://sites.uol.com.br/homensdepapel/autor/htm>>, 15/08/00, 16:00 h.

\_\_\_\_\_. Plínio Marcos: A flor e o mal. Petrópolis - RJ: Ed. Forno, 1994.

VOSTOK. Disponível em <<http://www.circo.funarte.gov.br>> 2001.

ZOLA, Emile. Citado por Nathan Kranowski: Paris dan les romans d'Émile Zola. Préface de Jean-Albert Bedé. Paris: Presses Universitaires de France, 1968. P. 132. In: Dimas, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. Le roman expérimental. Chronologie et Préface par Aimé Guedj. Paris: Garnier, s.d. P. VIII (1ª ed. 1873). In: Dimas, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro. Trad. Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.

## BIBLIOGRAFIA SUBSIDIÁRIA

- A Tribuna. *Emoção - Amigos lotavam velório na despedida de Plínio*. Santos, 21 nov. 1999. p. C-4.
- ÁBILA FILHO, José (org.). *Novo Dicionário Enciclopédico Brasileiro*. 22ª edição. Curitiba: Ed. Educacional Brasileira, 1986.
- ARANHA, Maria Lúcia. *Filosofando: Introdução à filosofia*. São Paulo: Ed. Moderna, 1986. P.6 e 11.
- ARTAXO, Vera. *Réquiem para um guerreiro impecável*. Jornal da Orla. Santos, ano 27, nº 1344, 12 dez. 1999. p.10.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Estética e de Literatura - a teoria do romance*. 2ª edição. São Paulo: Ed. UNESP/HUCITEC, 1990. p. 71-210.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. de Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BETTI, Maria Sílvia. *Virando o milênio no Brasil dos quinhentos – a atualidade de Vianinha*. IN: BETTI, M. S. MARQUES, F. *Teatro e Resistência. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. N. 08. Dots Graf. Ed. Brasília-DF, julho/agosto 2000. P. 16
- BLOON, Harold. *O Cânone ocidental. – Os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 1995.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992
- BOWDER, Diana. *Quem foi quem na Grécia antiga*. 10ª edição. São Paulo: Ed. Círculo do Livro, 1992.
- BRECHT, Bertolt. In: PEIXOTO, Fernando. *Brecht - Vida e Obra*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1979.
- CALASANS, Adilson Campos. *Plínio Marcos e a república dos marginais*. PUC-SP: SP, 1993. (Dissertação de Mestrado).
- CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o próximo milênio – Lições Americanas*. Trad. Ivo Barroso. 2ª ed. 5ª reimpr. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Teatro Brasileiro do Sec. XX*. Série Imagens do texto. Ed. Scipione, 1995.
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- CASCIONE, Vicente. *Plínio Marcos*. A Tribuna. Santos, ano 106, nº 241, 21 nov.1999. A-3.
- CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência – Aspectos da Cultura Popular no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Livraria José Olympio. 1997.

- COHEN, Gabriel. (org.) *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ed. Ática, 1997. p. 119-136.
- DAL BELLO, João Alfredo. *Drama Histórico: Leitura metateatral de Brecht e Dorst*. (Tese). São Paulo, 1997.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 3ª edição. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1997.
- EDUARDO, Cléber. VELLOSO, Beatriz. *A voz dos excluídos*. Época. Rio de Janeiro, Ed. Globo, ano II, nº 79, 22 nov. 1999. p. 127.
- HOKHEIMER, Max. ADORNO, Theodor W. (Org.) *Temas Básicos da Sociologia*. Trad. Alvaro Cabral. SP: Cultrix/Ed.Un.São Paulo, 1973.
- ISER, Wolfgang. *El proceso de lectura*. IN: WARNING, Rainer. (Org.). *Estética de la recepción*. Madrid: Viso, 1989. P.157.
- KATO, Gisele. SANTOS, Renata. *À sombra de Nelson imortal*. Bravo.São Paulo, D'Ávila Comunicações, ano 3, nº 33, junho, 2000. p. 44-56.
- LANYI, José Paulo. *Plínio Marcos - o andarilho da corda bamba*. Cult. São Paulo, Lemos Editorial, ano III, nº 27, outubro, 1999. p. 12-19.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural*. Trad, Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 5ª ed. Col Biblioteca Tempo Universitário n. 7. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 2000.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. V.2. 2ª ed. RJ: Ed. Francisco Alves, 1983.
- PROPP, Vladimir. *Las transformaciones del cuento maravilloso*. Trad. p/ Espanhol Hugo Acevedo. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Trad. Lúcia Pessoa de Silveira. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1984.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. SP: Martins Fontes, 1995.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte – o pensamento pragmatista e a estética popular*. Trad. Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SILVA, Ezequiel Theodoro. *O ato de ler: fundamentos psicológicos para uma nova pedagogia da leitura*. 5ª ed. SP: Cortez/Autores Associados, 1991.
- SILVA, Erminia. *O circo: sua arte e seus saberes*. Campinas: Unicamp, 1996. (Dissertação de Mestrado).
- VYGOTSKY, Lev Semenovich. *Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.
- WATZLAWICK, P. BEAVIN, J. H. JACKSON, D. D. *Pragmática da comunicação humana*. Trad. Alvaro Cabral. SP: Ed. Cultrix, s.d.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. Série Fundamentos/n.41. São Paulo: Ed. Ática, 1989.