



Plínio
Marcos
obras teatrais

volume 4

Religiosidade
subversiva



Plínio
Marcos
obras teatrais

volume 4

Religiosidade
subversiva

Presidente da República

Michel Temer

Ministro da Cultura Interino

João Batista de Andrade

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES — FUNARTE

Presidente

Stepan Nercessian

Diretor Executivo

Reinaldo da Silva Verissimo

Diretora do Centro de Programas Integrados

Maristela Rangel

Gerente de Edições

Filomena Chiaradia



**Plínio
Marcos**
obras teatrais

volume 4

Religiosidade
subversiva

Coleção Obras Teatrais Plínio Marcos

Organização e aparato crítico

Alcir Pécora

Estabelecimento de textos

Walderez de Barros

Edição

Filomena Chiaradia

Produção Editorial

Jaqueline Lavor Ronca

Produção Gráfica

Julio Fado

Produção Executiva

Gilmar Cardoso Mirandola

Preparação de Originais

Tikinet | Luan Maitan

| Tatiana Custódio

Revisão

Tikinet | Pedro Barros

| Glaiane Quinheiro

Capa Original e Projeto Gráfico

Tikinet | Rodrigo Martins

Capa deste Volume

Tikinet | Natalia Bae

| Patricia Okamoto

Diagramação

Tikinet | Karina V. Winkaler

Iconografia

Ricardo de Barros

Tikinet | Stéphanie Roque

Imagens

Acervo Família Plínio Marcos

www.pliniomarcos.com

DADOC/Arquivo Multimeios

Centro Cultural da Cidade de São Paulo

Secretaria Municipal de Cultura

Prefeitura do Município de São Paulo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

FUNARTE / Coordenação de Documentação e Pesquisa

Marcos, Plínio.

Plínio Marcos : obras teatrais : religiosidade subversiva / Plínio Marcos ; organização, Alcir Pécora . – Rio de Janeiro : FUNARTE, 2017.
240 p.; 23 cm . – (Obras teatrais ; v. 4)

Conteúdo: 1. Jesus-Homem . – 2. Madame Blavatsky . –
3. Balada de um palhaço . – 4. O homem do caminho.

ISBN 978-85-7507-187-8

1. Teatro brasileiro. 2. Marcos, Plínio, 1935-1999. 3. Dramaturgos brasileiros. I. Pécora, Alcir. II. Título. III. Série.

CDD B869.2

Copyright © Funarte

Todos os direitos reservados.

Fundação Nacional de Artes — Funarte

Av. Presidente Vargas, 3131 — Cidade Nova — Cep: 20210-911 | Rio de Janeiro — RJ

Tel. (21) 2279-8071 | livraria@funarte.com.br — funarte.gov.br

Conheci o Plínio em 1972, quando gravamos juntos a novela *Bandeira 2*, de Dias Gomes. Isso pessoalmente, pois o Plínio Marcos dramaturgo, esse o país conhecia ou queria muito conhecer. Um fenômeno. Ele havia rompido definitivamente as cortinas aveludadas dos teatros para instalar ali a face verdadeira de um Brasil esquecido, marginalizado. Texto coloquial, do dia a dia, verdadeiro, sem necessidade de tradução.

Ele era único. O autor, o ator e ele próprio expressavam uma ideia, uma maneira de ser e de agir. Querido por todos os artistas, Plínio nos representava. Tinha coragem de dizer no palco e na vida o que muitos preferiam calar.

Ficamos amigos. Depois fiz *Barra pesada*, filme de Reginaldo Farias com argumento do Plínio. Fui Querô, um herói recorrente em sua obra. “Querô” era abreviação de querosene. A mãe de Querô havia se matado jogando querosene e ateando fogo ao corpo.

Depois jogando tarô, vendendo sua obra como camelô da cultura, ele foi um artista marcante, um intelectual dos mais importantes do nosso país.

A prova de sua genialidade está expressa na quantidade de novas montagens de seus textos, na paixão que desperta nos jovens artistas brasileiros.

É uma honra para todos nós entregarmos este trabalho para o deleite dos brasileiros.

Parabéns a todos da Funarte que se empenharam na concretização deste projeto e parabéns a você, que vai conhecer mais de perto esse herói urbano chamado Plínio Marcos.

Stepan Nercessian
Presidente da Funarte

SUMÁRIO

09	Apresentação	11	Religiosidade subversiva, <i>Alcir Pécora</i>		
47	Jesus-Homem	81	Madame Blavatsky	123	Iconografia
143	Balada de um palhaço	177	O homem do caminho		
201	Cronologia	215	Bibliografia		

Apresentação

A edição das *Obras teatrais* de Plínio Marcos cumpre importante negociação que se iniciou em 1997 nesta fundação. Os seis volumes que trazem a público 29 textos teatrais de Plínio Marcos foram integralmente organizados pelo crítico e professor de Teoria Literária Alcir Pécora. O projeto de organização nos foi apresentado pela própria família de Plínio Marcos, na negociação dos direitos de publicação dos textos, o que sem dúvida nenhuma trouxe para esta edição uma qualidade única e de inestimável valor para os estudos de dramaturgia no Brasil. O organizador não só estabeleceu o conteúdo de cada volume dentro de critérios muito bem urdidos e explicitados em seu texto “Sobre a organização”, como desenvolveu estudo crítico e teórico sobre as peças publicadas, em prefácios específicos para cada número da coleção.

Além dessa primorosa organização realizada por Alcir Pécora, agrega-se importante diferencial nesta coleção: o cuidadoso e rigoroso estabelecimento de texto realizado por Walderez de Barros, atriz e ex-esposa de Plínio Marcos, de maneira que as peças do dramaturgo, agora oferecidas ao leitor, sejam as versões originais com a última intervenção em vida do autor. Também contamos nesta edição com iconografia oriunda do espólio da família de Plínio Marcos, com imagens em grande parte inéditas. A organização ainda acrescenta cronologia da vida e da obra de Plínio e extensa bibliografia de e sobre sua dramaturgia.

Participei dos acertos iniciais deste trabalho diretamente com Plínio Marcos, oportunidade que me permitiu encontros e conversas inesquecíveis com uma figura humana excepcional, além de artista extraordinário. Agora e quase vinte anos depois, participo da conclusão dos trabalhos de edição desta coleção que se constitui, sem dúvida, em um marco na preservação e difusão da obra desse grande dramaturgo brasileiro.

Humberto Braga
Ex-Presidente da Funarte

Religiosidade subversiva

Alcir Pécora

Este quarto volume das *Obras teatrais* de Plínio Marcos traz as três peças que o próprio autor reuniu sob o título de “Religiosidade subversiva”, num livro que editou em junho de 1986, a saber: *Jesus-Homem*, de 1978; *Madame Blavatsky*, de 1985; e *Balada de um palhaço*, de 1986. Julguei pertinente acrescentar ainda o monólogo *O homem do caminho*, cuja versão final é de 1996. Trata-se de uma adaptação para teatro feita por Plínio de um conto seu intitulado “Sempre em frente”, que apareceu originariamente no segundo volume de *Histórias populares: canções e reflexões de um palhaço*, de 1987. No conto, aparecem explicitamente as principais tópicas do emprego particular que Plínio Marcos faz da noção de “religiosidade subversiva”, cuja forma dúplice, antes mesmo de considerar cada um dos textos referidos, enseja alguns comentários iniciais.

Postos lado a lado, a determinar-se mutuamente, os termos “religiosidade” e “subversiva” estabelecem, desde o início, uma dupla negação, ou distanciamento. Em primeiro lugar, uma distância

cabal de religiões formais, concebidas ou praticadas de maneira apenas burocrática, para ressaltar uma substância, inclinação ou gesto espiritual irreduzíveis e contrários a elas. Em segundo, uma distância de quaisquer políticas oficiais ou convencionais, uma vez que o termo “subversivo” se tornou especialmente popular no Brasil durante o período da ditadura militar (1964-1985), quando era aplicado pelo aparato policial do Estado para acusar, criminalizar e justificar a repressão violenta a atividades e pessoas que atuavam politicamente à margem do sistema dual admitido por ela.

Portanto, se a expressão apresenta uma conjunção forte de religião e política — não tão inesperada no Brasil, a partir dos anos 1970, com o prestígio alcançado pela Teologia da Libertação, a qual, apenas na década seguinte, entre 1984 e 1986, receberia as mais duras condenações da Igreja Católica —, é certo que ela acentua em ambos os componentes um sentido de oposição a crenças e práticas assimiladas institucionalmente, no âmbito de uma vida burguesa estreitamente fechada e vigiada. Isso é bem fácil de dizer abstratamente; outra coisa é delimitá-la e descrevê-la objetivamente no interior das cenas criadas por Plínio Marcos.

É o que tentarei fazer a seguir.

Jesus-Homem (1978)

A peça *Jesus-Homem* é uma versão modificada de outra representada mais de dez anos antes, mais precisamente em 1967, cujo título era *Dia virá* e que, quando de sua estreia, causou bastante perplexidade no meio teatral e intelectual que se acostumara a ver o nome de Plínio Marcos associado a temas da vida marginal urbana contemporânea. E não era para menos a surpresa, uma vez que a peça, desta vez, tratava da vida de Jesus Cristo, e, não bastasse isso, o espetáculo fora encomendado e apresentado por um colégio católico de elite de São Paulo, o Des Oiseaux, tendo como intérpretes os próprios alunos do instituto, dirigidos pelas cónegas de Santo Agostinho.

Na época, não foram poucos os críticos de esquerda — como o português João Apolinário, que assinava a coluna de teatro da versão paulista do jornal *Última Hora* — que, embora tendo Plínio Marcos em alta conta (“o autor brasileiro mais importante no momento”), ressaltaram a “contradição” e o “paradoxo” que a peça significava no âmbito de sua obra. Seja como

for, Plínio nunca desistiu dela — como antes não desistira de *Os fantoches* após as duras críticas de Pagu, reformando-a várias vezes até dá-la por terminada em *Jornada de um imbecil até o entendimento*.

Pois, mais de dez anos depois da estreia de *Dia virá*, modificando-a substancialmente, Plínio Marcos rebatizou-a como *Jesus-Homem*, dando-lhe a configuração de um espetáculo que mesclava música popular (com especial destaque para o samba paulista, que Plínio conhecia profundamente) e cultura religiosa a fim de compor uma narrativa peculiar de episódios da vida de Jesus, cujo núcleo dramático era a discussão travada entre dois de seus principais discípulos: Judas (favorável a uma revolta armada imediata dos cristãos) e Pedro (cuja ação pautava-se, antes, pela preparação da consciência para uma nova forma de vida entrevista por meio do testemunho de Cristo).

Assim, por mais contraditória ou paradoxal que pudesse parecer em relação à expectativa deixada pela produção anterior de Plínio Marcos, era evidente que a peça significava uma inovação em sua criação dramática. Como precisamente ressaltou Alberto Guzik em matéria para a revista *IstoÉ*, era uma novidade que se caracterizava não apenas pela introdução do tema bíblico, mas também pela associação explícita do seu teatro com formas da cultura popular (de que a religião, de resto, fazia parte), bem como pelo acento posto em aspectos líricos do texto.

O lirismo do samba paulista

Embora *Jesus-Homem* não seja propriamente um espetáculo musical no sentido de ser conduzido exclusivamente por atores que dançam e cantam as falas, a ação da peça é pontuada por seis canções (quatro, no primeiro ato; duas, no segundo) compostas e interpretadas por sambistas radicados em São Paulo, como Jangada, Talismã, Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro etc. Era um time de primeira grandeza no gênero, que Plínio Marcos fora o principal responsável por reunir e manter junto, convidando-os regularmente para trabalhar em suas peças e espetáculos.

Este é um aspecto que absolutamente não pode ser negligenciado na interpretação de *Jesus-Homem*: a narrativa dos episódios da vida de Cristo, tal como a concebe Plínio Marcos, está amplamente contaminada por um tipo de lirismo popular que as canções não apenas evidenciam como lhe

forneçam um mote ou diapasão para afinar o conjunto do texto. Quando Plínio revisita algumas das cenas mais conhecidas do Novo Testamento, ele o faz considerando seriamente a mediação dos sambistas, cujas composições de teor místico são muito menos comentários bíblicos do que enunciação de cantos de esperança alinhados a uma longa tradição de messianismo popular.

Assim, a considerar as canções apresentadas no espetáculo, tal messianismo se inscreve num misticismo não isento de animações pagãs da Natureza (“é um novo Sol amanhecendo”; “germinante calor”), sintetizado por fórmulas esotéricas e teleológicas (“é alfa, é ômega, é o princípio, é o fim”). A essa natureza generosa contrapõem-se as circunstâncias duras da vida (“Sobre nós a dor”), nas quais não se pode contar com a piedade ou a justiça dos homens (“É fome, é horror”), mantidos sob o controle repressivo de tiranos, numa cena de base inequivocamente maniqueísta (“São soldados da maldade/ exterminando inocentes”).

Nesse quadro de contraste entre o que a natureza fecunda oferece e o que a vida social entrega é que, no âmbito dos homens oprimidos (“os que sofrem”), surge a expectativa messiânica (“Só Jesus, nosso rei/ quebrará nossos grilhões”), a consolar o presente infeliz e sustentar nele a possibilidade do gozo (“que alegria ter um salvador”), a qual jamais se torna tão manifesta como no próprio canto amoroso do sambista (“que alegria poder cantar”).

O mais importante a perceber nessas canções talvez seja justamente o estabelecimento desse conjunto sistemático de oposições que entende a vida como um mistério no qual uma série penosa de provações e sacrifícios é parte essencial de uma economia salvífica (“abençoada seja a dor”). No limite dessa perspectiva, haveria mesmo uma estadia ou passagem necessária pela morte (“se é preciso morrer”) como condição da salvação (“para nascer de novo”). O mesmo movimento de superação paradoxal está presente na maneira como os sambas interpretam as festas populares católicas, com as quais estão em conexão imediata (“Oh, Viva a Páscoa/ será nossa redenção”). Obviamente, tais festas não são entendidas aqui como aplicação de uma ortodoxia erudita ou teológica, mas como ritualização de práticas coletivas de consolação na lida difícil (“vence o tempo”) e de manutenção da esperança quanto à vinda de melhores dias (“Renascera/ em cada coração”).

Bem pesados todos esses termos e fórmulas, eles se constituem como lugares comuns largamente disseminados na cultura brasileira, os quais, recolhidos pelos sambistas, como poderiam sê-lo por palhaços, pretendem imantá-los novamente para obter uma espécie de acesso mágico a um mundo outro, inteiramente diverso do que conhecem quotidianamente e apenas entrevisto no testemunho de felicidade efetivamente produzida e experimentada pela sua música. Não será equivocados, a meu ver, pensar no espetáculo como uma encenação de vários clichês de matriz religiosa diversa, que, animados pelo canto dos crentes e sofredores, visam alcançar uma espécie de milagre: transformar a miséria da vida presente em preparação para um futuro melhor. Mas, se é isso que afirmam as rodas de samba, a principal questão da peça vai além: discutir as estratégias de preparação desse futuro.

A Bíblia é aqui

Os vários episódios bíblicos retomados por *Jesus-Homem*, a despeito de muito conhecidos, recebem por vezes um tratamento bem diverso do que seria admitido em suas versões mais autorizadas em termos de exegese bíblica, ou até nas divulgações mais habituais que circulam entre cristãos de diferentes religiões. Isso deixa claro que, em alguma medida, e sem desconsiderar o genuíno interesse que Plínio Marcos parece ter pela figura de Jesus Cristo, a peça adota o procedimento, bastante comum à época da censura ditatorial, de transferir situações complicadas do presente brasileiro para outros tempos e lugares (“Arena conta Tiradentes”, “Arena conta Zumbi” etc.), de modo que, engenhosamente, o que se examina como se fosse longe ou muito antes serve também de crítica para o que ocorre no aqui e agora.

Um exemplo bastante nítido desse procedimento de quebra brusca de expectativa quanto à representação habitual da vida de Cristo, que acaba convidando o espectador quase irresistivelmente a aplicar o que vê representado naquele tempo ao presente brasileiro, está na maneira como Plínio Marcos concebe o célebre episódio bíblico conhecido como “massacre dos inocentes”, tantas vezes representado em obras de arte. Assim, em determinada cena, Herodes se reúne com sacerdotes para discutir o “resultado do recenseamento”, o que, de início, já remete a um tema associado sobretudo à modernização brasileira e aos levantamentos populacionais ocorridos posteriormente aos anos 1940 — que, depois disso, ocorreram regularmente de dez em dez anos. De fato, a partir da década de 1960, os

índices de crescimento pareciam “explosivos” (como se costumava adjetivar a questão) e continuaram a ser muito discutidos na década seguinte, época de feitura da peça — o que, aliás, é muito diferente da situação atual, quando se sabe que o Brasil segue a tendência mundial de redução desses índices.

Na peça, o diagnóstico alarmista feito pelos sacerdotes é o de que o excesso populacional fatalmente conduziria a aumento da miséria, da fome e do desemprego e a falta de moradias, vale dizer, a uma situação que consideram potencialmente catastrófica e que, justamente por isso, poderia fornecer as condições favoráveis para uma “revolução” — outro termo marcadamente associado à década de 1960 e à resistência à ditadura brasileira. A solução esquemática dada por Herodes diante do perigo — tão esquemática a ponto de ser explorada comicamente como alusiva ao tipo de prática intolerante dos militares no poder — é aumentar a repressão para contrapor-se à falta de empregos (“é assim que resolvo os problemas sociais”), de modo que a “paz social” seria fruto direto da “energia” repressiva dos soldados (“E para que servem os soldados?”).

O desfecho da cena torna ainda mais flagrante a aplicação da história antiga ao presente, pois praticamente esquece o argumento central do episódio bíblico: quando Herodes dá a terrível ordem para o assassinato dos recém-nascidos, não se trata mais sequer de tentar eliminar o menino Jesus, mas simplesmente de conter o aumento populacional detectado no recenseamento. Na melhor das hipóteses para manter o foco no episódio bíblico, tudo o que se pode dizer é que Jesus toma aqui a forma geral ameaçadora de população faminta em crescimento exponencial.

Outro exemplo nítido desse *aggiornamento* da história de Cristo aparece no episódio em que Jesus prega no templo, quando diz que não veio “trazer a paz”, mas sim “trazer a espada” para a luta em favor de “todos os que sofrem”. Como o Cristo belicoso e antiburguês de Pasolini, apresentado em *O Evangelho de São Mateus* (1964), o Jesus de Plínio Marcos atua como um líder revolucionário que trava uma guerra em favor dos “oprimidos”, os únicos homens admitidos como verdadeiramente dignos do “reino de Deus”. Daí não ser estranho que o sacerdote oficial lhe aplique o epíteto de “subversivo”, como certamente faria o governo militar brasileiro diante de alguém que disseminasse ideias que pudessem reconditamente lembrar propósitos comunistas ou politicamente contrários aos do credo conservador no poder.

Nesse tipo de enquadramento esquemático do sermão, em que “paços reais”, “ricas vestes”, “conforto e luxo” contrapõem-se a “mendigos”, “pequeninos”, “lamentos”, “choro dos que têm fome”, está claro que a descrição que a peça faz dos grupos no poder, ou do Poder em si, restringe-se a gestos de exclusão, indiferença e brutalidade. O aspecto classista — ou, ao menos, manifestamente social — da mensagem de Cristo é tão explícito em *Jesus-Homem*, que há mesmo alguma dificuldade em tornar crível o passo em que Jesus afirma que seu reino não é desse mundo. Ao contrário, durante toda a peça, ele parece apenas falar dos males e iniquidades mais palpáveis deste mundo e, em consequência, praticamente restringir a ele a sua ação reparatória.

Ainda no que toca à referência a males do mundo contemporâneo, há um passo bem ostensivo na peça quando Pedro é levado preso e a rubrica de Plínio Marcos diz que os soldados “[c]om as lanças, fazem um pau de arara” para torturá-lo — o que imediatamente refere a situação de tortura dos presos políticos pela polícia repressiva da ditadura, já publicamente reconhecida e documentada no final dos anos 1970, ainda que esse tipo de tortura fosse amplamente aplicada no Brasil havia muito tempo também a presos comuns.

Entretanto, mais importante do que essa referência bastante óbvia, que conta como se estivesse no passado a catástrofe que se abate sobre o presente, talvez seja a hipótese de que a destinação última da ação libertadora de Cristo está ainda no âmbito da existência propriamente humana e histórica. Nessa direção, há uma frase explícita na peça, quando Cristo diz: “Fundaremos o reino de Deus sobre a Terra”. Essa ideia, levada a sério em termos místicos, poderia retomar, ou inserir-se, na longa tradição do pensamento profético-milenarista no Brasil, o qual, desde os padres Vieira e Malagrida até Antônio Conselheiro e tantos outros, propunha a consumação do Reino de Cristo ainda no âmbito da história humana, sem que isso excluísse necessariamente a existência de um tempo de glória, puramente espiritual, que lhe fosse posterior.

No entanto, mesmo essa tradição mística, dita milenarista, parece menos pertinente ao desenvolvimento da peça do que outra, mais diretamente política, que refere uma utopia terrena de justiça e equidade. É assim que, já no início, Isaías prega à multidão corrompida e critica os “decretos injustos” que alienavam os pobres de seus direitos, o que faz lembrar os decretos de suspensão dos direitos políticos e de garantias democráticas

com que a ditadura militar assegurava o controle do país. Em particular, o decreto do sumo sacerdote de proibir críticas às autoridades e associações clandestinas parece referir os famigerados Atos Institucionais decretados pelos militares.

Um decoro complicado

Como sequela dramática e linguística desse processo de transferência mais abrupta da cena bíblica para a situação brasileira contemporânea, o decoro — vale dizer, a conveniência na caracterização das personagens bíblicas — sofre alguma oscilação e inconsistência, tanto na coerência interna que apresenta quanto na conformidade em relação às histórias tradicionais que conhecemos a seu respeito.

Um exemplo bem escandaloso disso ocorre no interessante monólogo poético de Madalena, que possivelmente calharia melhor na boca da Leda, a prostituta suicida de *Querô*. A apologia poética que apresenta diante da acusação de prostituição que lhe é feita pelos sacerdotes não revela qualquer arrependimento pela sua prática profissional, mas, ao contrário, afirma-se como um verdadeiro encômio dela. Assim, a “luxúria” e o “conforto carnal” oferecidos pela prostituta são apresentados como análogos à “piedade” e à generosidade — poderíamos dizer, filosófica ou até missionária — dos que entregam o próprio corpo para consolação alheia, indiferentes à condição social, econômica ou qualquer outra dos necessitados. A rigor, nos termos com que Plínio Marcos pinta a prostituta no exercício de sua profissão, ela se apresenta como um perfeito exemplo da figura do “bom samaritano” bíblico, que atende prontamente às necessidades imediatas do ferido no caminho sem procurar antes saber quem seja ele. Obviamente, essa vibrante santificação da figura da prostituta contraria o lugar-comum de ser ela moralmente degradada e venal, além de ignorar a tradição de exegese bíblica a respeito do episódio, que absolutamente não a livra da culpa de ter pecado, mas antes estende a culpa aos que se julgavam isentos dela.

Ademais, com a *translatio* temporal e espacial a operar na peça de maneira mais ou menos abrupta, não admira que certa confusão de registro linguístico acabe aparecendo no diálogo entre as personagens, o que é muito diferente do que ocorrera até então nas peças de Plínio, em que

havia apenas o registro baixo das ruas. Nestas, podia haver o espanto ou mesmo o escândalo diante do palavrão que corria solto como base do vocabulário das personagens, mas não havia falta de homogeneidade em sua aplicação: era calão e ofensa do começo ao fim, cada frase ou réplica valendo como uma cusparada.

Desta vez, entretanto, o discurso grave dos sermões, calcados em fórmulas proféticas (uso do imperativo, sentenças e máximas, ordens, evocação ao pai, orações, protocolos declaratórios como “Em verdade, eu digo”), mistura-se de modo pouco convincente com xingamentos (“subversivo é a mãe”), ou com palavrões e gírias que irrompem entre os discípulos de Cristo, mas que pareceriam mais próprios ou verossímeis quando trocados por marginais à roda do cais de Santos ou no entorno dos mercadões. E, não poucas vezes, essa vizinhança de registros díspares acaba gerando o efeito cômico bem próprio dos gêneros mistos. É o que ocorre quando, por exemplo, Judas chama Madalena de “putona”, e Pedro imediatamente reage com um “[s]e acanha”, que talvez fosse mais certamente aplicado por um malandro prestes a entrar de sola numa briga de rua.

O tempo propício da libertação

Um aspecto importante de ser notado em *Jesus-Homem* é que o seu núcleo de conflito não está apenas no embate entre Jesus e os sacerdotes filisteus — que se define pelos pobres e oprimidos contra os ricos e poderosos —, mas, ainda mais, no que se dá entre seus discípulos favoritos, Judas e Pedro, a propósito de qual seria a melhor estratégia para a conversão do povo e a implantação do novo reino de Cristo na Terra.

Em resumo, a posição de Judas tende a ser frontal e imediatista, não hesitando em lançar mão de todas as estratégias, mesmo as mais reprováveis eticamente, para produzir um levante do povo, a curto prazo, contra Herodes. A posição de Pedro, ao contrário, é tática e paulatina: considera ser preciso esperar a emergência do “tempo propício” à sublevação, pois a maioria da gente ainda não estaria preparada para dar “testemunho com a própria vida”, o que necessariamente implicaria maior nível de “consciência” das ideias propagadas por Jesus. Sem essa consciência, na perspectiva etapista de Paulo, desalojar Herodes do poder poderia significar apenas a substituição de um tirano por outro.

Para Judas, a questão se resolveria com a possibilidade de deflagrar uma luta armada articulando, de um lado, o seu carisma e capacidade oratória de comover e incitar a população; e, de outro, um plano complexo para, primeiro, comprar armas com dinheiro arrecadado dos ricos, e, segundo, radicalizar a população pobre, fazendo que Jesus fosse preso, o que supostamente a levaria a um estado de grande comoção. Ou seja, Judas combina uma retórica afetiva populista com certo cerebralismo maquiavélico — passe o anacronismo do termo, pois ele é pertinente à forma como Plínio Marcos o concebe —, que julga ser o “medo” e a covardia dos próprios discípulos obstáculos maiores à ação do que a força real do inimigo. “Quem sabe faz a hora, não espera acontecer”, poderia perfeitamente ser o lema adequado a essa posição de convocação dos iluminados para a ação imediata, em que os próximos passos seriam armar o povo e colocar Jesus no poder pela força, ainda que ele tivesse de sofrer primeiro a prisão injusta, mas muito útil para vitimizá-lo.

Na posição de Pedro, contrariamente, Judas é “agitador” e “porra-louca” (passe igualmente o anacrônico dos termos, pois são eles que indicam a real discussão em jogo) por mostrar-se disposto a lançar o povo indefeso contra o exército armado, o que apenas poderia explicar-se por uma irrefreável ambição de poder, e não pela crença em Cristo. Na *Realpolitik* de Pedro, qualquer “noção da realidade” implica “ir por etapas”, de modo que, antes da ação, esteja assegurado o processo de conscientização das pessoas. A eficácia da ação obriga que ela seja produzida com lucidez, e não como fruto impulsivo do desespero e das paixões individuais — o que Judas, em sentido oposto, interpreta como transferência equivocada do encargo revolucionário inadiável para gerações futuras, seja por “burrice”, covardia ou “medo da responsabilidade” ensejada no presente.

Assistido por um público dos anos 1960 e 1970, em larga medida politizado e universitário, não seria muito difícil traduzir o debate entre os dois discípulos como um confronto entre as posições voluntaristas de grupos autodenominados de “vanguarda revolucionária” e as mais prudentes ou oportunistas do Partido, a depender da tendência assumida pelo intérprete.

Posto entre um e outro, é o próprio Jesus quem vai formular a síntese que supera as posições antagônicas dos dois discípulos. Nem realismo

político, que acaba levando Pedro a negar Cristo, e quem sabe a adiar indefinidamente o projeto de ação, nem voluntarismo bélico, que leva Judas à traição e a alianças de ocasião, para Cristo — *Ersatz* da posição do autor —, representam a escolha de uma ação verdadeiramente redentora. Tal ação, na sua perspectiva, está condicionada à existência, no fiel, de três concursos inalienáveis da verdade de sua palavra: primeiro, o concurso do “amor”, que constitui a única “preparação” verdadeira e a condição definitiva “para se conseguir a libertação”; segundo, o concurso do compromisso radicalmente pessoal e intransferível com a liberdade, pois “ninguém liberta ninguém”, mas tão somente pode libertar a si mesmo (“[q]uem quiser ser livre, que se liberte”); terceiro, o concurso da fortaleza da vontade, entendido como determinação para retomar novamente, a cada tombo, o caminho em direção à finalidade da existência (“[c]omo as criancinhas que tentam aprender a andar”).

Assim, do realismo político de um e do voluntarismo vanguardista do outro, o Jesus de Plínio Marcos extrai sobretudo uma determinação amorosa consciente e que apenas pode ser sincera e eficaz quando suscita um gesto pessoal de compromisso, que não pode ser conduzido nem concedido, mas vivido intensamente em cada pessoa. A ser assim, a lição definitiva a extrair-se da peça é que o homem permanece num estado de escravidão, em parte, porque não sabe desejar algo diferente dele. Por isso, no desfecho metateatral de *Jesus-Homem*, quando Maria faz uma apóstrofe ao “homem” e, portanto, virtualmente, a todos os espectadores, o que ela diz é: “você preferiu continuar escravo”.

E assim como o homem é responsável pela própria condenação, ele também está definitivamente “condenado a se libertar sozinho” — caso escolha a liberdade, o que não é certo e talvez nem seja provável, já que se encontra estupidificado por desejos e interesses que o alienam de si mesmo. A rigor, portanto, a carga maior do texto de Plínio está posta nesse “si mesmo”, no qual o autoconhecimento, num jogo de contradições alimentado por diversas vontades e interesses, é o projeto ou termo que condiciona a implantação do reino terreno de Cristo. De outra maneira, pode-se dizer que é a aposta nas fracas qualidades humanas, dissecadas até o limite de sua pequenez, arrogância e autoengano, que determinam e condicionam a ideia forte desse Jesus plinianamente heterodoxo.

Madame Blavatsky (1985)

Elena Petrovna Blavatsky, nascida em 1831, na cidade de Ekaterinoslav, território ucraniano então parte do Império Russo, e morta em Londres em 1891, foi celebrada por Plínio Marcos em sua peça de maior sucesso dos anos 1980, uma das mais vistas de toda a sua carreira. Blavatsky é conhecida como fundadora da Sociedade Teosófica e sistematizadora importante dessa filosofia espiritual, que, para dizê-lo muito esquematicamente, reúne princípios de filosofia hindu a uma pragmática que não exclui o emprego controlado de poderes paranormais.

A bancada dos disfarces

Já na abertura da peça dá-se uma situação que se repete regularmente ao longo dela: cada ator em cena, cuidadosamente caracterizado e vestido como personagem do final do século XIX (o que seria impensável nas peças mais conhecidas de Plínio Marcos até então, nas quais o reduzido número de atores, bem como o cenário parco ou nulo, eram já uma espécie de marca de seu teatro), tem ao seu lado, segundo a rubrica de Plínio, “uma mesinha de rodas com muitos apetrechos que serão usados durante a peça: perucas, bigodes, barbas, chapéus, óculos, roupas etc.”. Ademais, todos os atores devem estar imóveis, “como se fossem marionetes”, e apenas depois de tocar um sino colocar-se em movimento.

Quer dizer, embora devidamente caracterizadas, as personagens não têm um estatuto realista, pois a encenação deixa evidente o seu próprio estatuto de representação. Desde o início, fica claro para o público que os mesmos atores usam uma variedade de caracterizações, máscaras, disfarces, e, mais ainda, que o espetáculo explicita a máquina engenhosa, o artifício posto em movimento a fim de produzir surpresa e maravilhamento. Como quer que se entenda a narrativa da vida de Helena (uso doravante o nome abrigado da personagem da peça de Plínio Marcos), será preciso incorporar ao núcleo dela esse processo de ostentação das máscaras e, portanto, de compreensão da encenação como um repertório de truques. Isso, de certa forma, parece significar a incorporação tardia ao teatro de Plínio de técnicas de “estranhamento” do teatro épico moderno, cuja presença, entretanto, não atenua sua vocação dramática, como se verá.

Quer dizer, desde o início da peça, o lugar do próprio teatro está no centro da ação representada no palco, de modo que, além de contar uma vida particular, tende a produzir um rebatimento reflexivo sobre a arte teatral, e talvez sobre as artes em geral. Mais claramente: se a peça compõe uma narrativa apologética em torno de uma das criadoras da Teosofia, ela o faz compondo em paralelo, ou em analogia, uma compreensão algo esotérica do teatro, no qual parece ser inútil tentar separar a reflexão que pode ser conduzida, como no teatro épico, da mágica produzida. A ser assim, estamos dentro de um metateatro que não pretende exatamente desmascarar as ilusões da representação, ou acusar enfim os seus limites, mas, sim, quase numa direção oposta, exaltar a habilidade das máscaras como forma privilegiada de produção do ilusionismo. E não se trata de dizer que a máscara minta, para o bem ou para o mal, mas que, no conjunto do espetáculo, ela é o significante mais eficaz.

O desfile das personagens

Combina com o que ficou dito acima a apresentação pouco linear da narrativa, que se compõe praticamente como um implícito a ser reconstituído pelo auditório a partir de uma sucessão de quadros ou personagens significativas. Assim, da cena inicial de uma Helena “velha e gorda”, sendo atacada por murmurações confusas advindas de diversas ordens institucionais (“poder da Igreja”, “Estado”, “autoridade”, “dogma”, “Reino britânico”, “protestantes ingleses”), que a tratam como “charlatã” e “impostora”, passa-se sem mediação à cena de uma Helena jovem que assiste a mãe à morte. E justamente quando a mãe menciona os sinais da excepcionalidade precoce de Helena, eles são materializados numa série de personagens, cujo tempo de ocorrência na vida de Helena não estão claros, funcionando menos como acontecimentos históricos (embora devam sê-lo) do que como forças contraditórias a agir no seu destino extraordinário, a saber: a cigana leitora de tarô, que lhe prognostica sacrifício e renúncia; o pai fraco, sensível aos ataques dos jornais; a mãe vivaz, que lhe proporcionou uma educação liberal e mesmo feminista (“mulher não é um objeto”); o padre abusivo, que quer exorcizá-la.

A sucessão de personagens culmina numa figura fantástica e obscena: a do “bode Blavatsky”, com uma “túnica de general e com um falo enorme”, representação grotesco-cômica do primeiro marido de Helena, quando, em

plena lua de mel, corre atrás dela a proferir obscenidades (“Que é, esposinha querida, acha grande? Mas eu vou enfiar devagar”). Naturalmente, já pela farda de general, a fantasia do bode estuprador aludia necessariamente não apenas aos sátiros antigos, com sua incontidência sexual, mas também à violência representada pelos chefes da ditadura militar brasileira. E é preciso lembrar que, finalmente, em 1985, ano de estreia de *Madame Blavatsky*, os militares deixavam o poder, após um interminável período de 21 anos, durante o qual uma brincadeira como essa certamente custaria caro, como custou de fato para a obra de Plínio, toda ela censurada e impedida de ser representada, como é sabido.

A vertigem iniciática

Após Helena declarar ao pai que não quer continuar casada e anunciar-lhe a decisão de viajar à Índia, a peça passa à apresentação do processo iniciático de sua protagonista. Da mesma forma como na apresentação da primeira parte da vida de Helena, a sua iniciação mística é mais insinuada por meio da apresentação sucessiva, vertiginosa e obscura de personagens e situações dadas como essenciais do que narrada de forma histórica, linear, ou por meio de quadros fixos e personagens relativamente estáticas, como nas peças do início da carreira.

A primeira das personagens a representar a iniciação de Helena é o Faquir, que lhe anuncia o dom de clarividência e lhe fornece a missão de buscar o livro *As estâncias de Dzian*, que teria vindo de “Vênus” e estaria “no fundo de uma caverna”, sob guarda de monges tibetanos. A referência mais imediata suscitada por esses livros misteriosos do Tibete evidentemente é ao célebre *Livro dos mortos (Bardo Thodöl)*, que remonta ao século VIII de nossa era, cujo título parece ter a ver com a ideia de “libertação pela audição”, o que se deve entender como dizendo respeito a um texto vedado às pessoas comuns e apenas transmitido oralmente pelo mestre aos discípulos ao longo dos tempos.

Seja como for, no que interessa mais diretamente à interpretação da peça, cabe destacar que o livro tibetano dos mortos estaria associado à função de produzir uma passagem consciente, durante a morte de uma pessoa, para o seu despertar espiritual *post-mortem*. Para isso, a leitura em voz alta do livro a um moribundo deve continuar ainda depois de comprovada

sua morte, pois não apenas o conteúdo do que diz, mas o ato de dizer, teria como efeito manter o contato da pessoa com o local onde morreu durante o difícil trânsito de um estado a outro. Ou seja, a leitura do livro faz parte dos procedimentos encontrados em diferentes povos, de diversos tempos e lugares, que pretendem ajudar a guiar a alma da pessoa desde a vida terrena, através da morte, até a vida no além.

Já em relação especificamente às “estâncias de Dzian”, sabe-se que elas estão discutidas na obra mais importante de Helena Blavatsky, *A doutrina secreta*, livro com várias edições bem-sucedidas no mundo todo, inclusive no Brasil. Segundo o que diz, Helena teria tido acesso direto a esse manuscrito, cujas inscrições feitas em folhas de palma narrariam a evolução inteira da humanidade numa língua de difícil decifração. O manuscrito estaria também associado a uma espécie de maldição, claramente aludida pelo Faquir na peça: quem tomasse conhecimento de seu conteúdo seria perseguido e assassinado por homens de uma seita secreta contrária ao progresso humano, composta dos chamados “Homens Soturnos”.

Antes do surgimento de outra personagem, associada ao grau seguinte da iniciação, Helena bebe um “líquido verde” que o Faquir lhe oferece e logo entra em um “estado de agitação”, que a faz despir-se e dançar até cair ao som de uma música que “explode alucinante”. Em seguida, projeta-se numa tela disposta no palco um “disco completamente branco” e “brilhante”, à maneira das projeções usualmente chamadas de “cena Piscator”, que tinham grande uso e prestígio no teatro épico. Então Helena volta-se para o público, e, em transe (“com o olhar de alucinada”), diz um poema veda sobre o princípio do universo, quando apenas o “Um respirava”, aquele “Altíssimo vidente” de cuja vontade nasceu a “criação multiforme”. Segue-se então uma segunda projeção, desta vez de símbolos misteriosos — entre eles: ponto, risco horizontal, cruz cristã e cruz suástica (obviamente adotada por Helena muito antes de que o fizesse o nazismo, e cujo sentido antigo está associado aos quatro elementos ou às quatro direções), Vênus, estrela de cinco pontas, machado do Tao etc. A projeção vertiginosa desses símbolos mais ou menos obscuros é encerrada com um “grito tenebroso”, e Helena, cambaleante, vê-se subitamente cercada por monstros no palco.

Esse conjunto impactante composto de bebida colorida, projeção de imagens na tela, círculo brilhante, nudez, música alucinante, transe, dança, símbolos

arcaicos, ataque de monstros etc. tem como efeito geral a sugestão totalizante e ameaçadora de um caldo de cultura antiga, composta de arcanos e mistérios que demandam necessariamente um intérprete autorizado de uma realidade, em princípio, incompreensível para o público. No entanto, paradoxalmente, há também algo que parece já muito familiar nos anos 1980: a ressignificação dessa estratégia épica de projeção a partir de elementos contraditórios como a simbologia arcaica, a contracultura dos anos 1960, a subcultura esotérica e o cinema, a tal ponto que, forçando um pouco a mão, poder-se-ia dizer que a cena também dá a impressão de admitir alguma referência lisérgica e até psicodélica, em que os monstros parecem representações de alucinações de uma *bad trip*. Nesse caso, poder-se-ia dizer também que Plínio Marcos assimila em seu próprio teatro, à sua maneira, ou seja, em sentido bem diverso, alguns elementos dramáticos trazidos pela geração de novos dramaturgos, que se seguiu justamente ao impacto de seu primeiro teatro na cena teatral brasileira, especialmente a paulista.

Não quero dizer que se possa identificar aqui um Plínio Marcos *pop*, o que não teria muito cabimento, mas não há a menor dúvida de que, em *Madame Blavatsky*, ele está muito mais permeável a uma ideia de espetáculo (no sentido visual forte, de *ópsis*), capaz de impressionar os espectadores pela exuberância dos elementos lançados à vista. Isso fica ainda mais evidente quando se sabe que a segunda pessoa da iniciação a entrar no palco é um “mestre marajá, príncipe hindu”, que não apenas veste “roupa linda, turbante glorioso, pedra faiscante”, como ainda “[v]em de elefante”, segundo a rubrica que acompanha a cena, o que representa um verdadeiro *tour de force* do ilusionismo.

Após fazer Helena pronunciar o juramento de pertença à “grande fraternidade da compaixão”, o Mestre anuncia que ela “atravessou o manto da noite”, mas se encontra ainda muito longe da “modalidade primordial do ser”, onde está a “essência de todas as coisas”. Helena, em contrapartida, apenas pede que lhe seja concedida a “imaginação dos poetas” e o “alento para a luta” (o que descreve também como “revolta santa” e “justa cólera”). Há no vocabulário iniciático e pomposo posto em cena por Plínio muito de clichê esotérico, que cola menos pelo que significa do que pelas alusões oblíquas e atmosféricas proporcionadas pela cena esquisita, de gosto quase surrealista. Diante do marajá e, sobretudo, do elefante no palco, a ideia de que o “vinho do conhecimento integral” é só “para fortes e audaciosos”

parece menos uma ideia do que uma fórmula exordial para preparar e excitar para novas surpresas imprevistas e espantosas no desfile a ocorrer no palco — a essa altura, difícil de se distinguir de uma representação claramente imaginada à maneira de um circo. Quer dizer, diante dessa sucessão de personagens, a pergunta que se tende a fazer não é pelo sentido do que foi, mas pela surpresa do que vem a seguir.

E o que vem a seguir é mais um discurso em transe ao público (“como se estivesse iluminada”), informando-o dos ataques sofridos pelos “irmãos hindus” devidos à ação dos “missionários protestantes” na Índia, os quais lá iam apoiados pela propaganda oficial britânica e pelo “poder econômico de grupos estrangeiros” a produzir “lavagem cerebral” e “baixa magia” com os propósitos mais venais. A frase se aplica, claro, como crítica histórica ao “odioso colonialismo” do imperialismo britânico, mas também como palavra de ordem ajustada ao presente nacional que a peça ecoava em oposição à exploração das riquezas brasileiras pelas empresas multinacionais de uma globalização que já estava em marcha.

No entanto, a despeito da carga política mais direta, o discurso de Helena não a autonomiza em relação à representação mística. Tanto é que, em seguida, propõe um repúdio a todas as religiões que colocam Deus “fora do homem e acima da natureza”, pois seria este o fenômeno essencial na base da “superstição”, do “dogma” e do “autoritarismo”. Contra tudo isso — vale dizer, as religiões dogmáticas, o autoritarismo político e a exploração econômica das multinacionais —, estaria posicionada a verdadeira “religiosidade”, assentada necessariamente sobre a consciência de que os homens são os verdadeiros deuses. A mensagem de Helena, pode-se dizer, politiza certa teologia imanentista, em que Deus opera essencialmente como graça permanente dentro do homem e da natureza. Mas não apenas: o que Helena propõe também se traduz por uma ação pragmática e terapêutica que dá a ela um poder imediato de cura — atributo taumatúrgico que exerce, por exemplo, sobre uma mulher que lhe pede alívio para a dor.

Revelações da irrealidade

A certa altura da peça, quando Helena se encontra em vias de ser agredida por dois missionários ingleses, Plínio Marcos propõe, na rubrica, um procedimento de *fading*, que abaixa a luz e depois a acende, produzindo

um efeito de transporte da personagem de Helena para “outro plano”, que ele anota como sendo “totalmente irreal”. Nesse outro plano, a doente que havia curado pouco antes logra salvá-la dos missionários, mas não do perigo de destruição, pois ela é cercada pelos monstruosos “Homens Soturnos”, referidos pelo *Livro dos mortos*. Trazendo consigo instrumentos de tortura, acusam-na de ter roubado “As estâncias de Dzian” e, a partir delas, fazer “revelações” que desequilibram o “subconsciente da humanidade”.

O tal “desequilíbrio no subconsciente”, no caso, pelo que ficou dito antes, certamente deve conduzir a algum progresso dos homens que os torturadores querem evitar, impedindo-os justamente de ter acesso às revelações das estâncias secretas. Enquanto é torturada, no mesmo processo de sucessão de personagens que conduz toda a narrativa na peça, surgem diante de Helena, como que em delírio, a mãe, que lhe diz que a coragem de suportar a dor fará que tome para si o próprio destino; a cigana, que lhe fala da imortalidade obtida por meio da morte; o padre, em chamas, que a acusa de estar possuída; e, novamente, no apogeu da tortura, o terrível bode Blavatsky, com o falo na mão, a comandar uma espécie de orgia demoníaca em que os monstros se masturbam e se sodomizam mutuamente, enquanto ele mesmo se aplica obscenamente a “lamber seus seios” e a acariciá-la “de forma a dar náusea”.

Ou seja, há um componente ao mesmo tempo pornográfico e cômico-grotesco nesse plano irreal para o qual Helena é transportada, que pode facilmente ser interpretado como personificação dramático-visual tanto dos dilemas morais e mentais que sofre como dos altos poderes institucionais (Igreja, Estado) que enfrenta. Seja como for, essa personificação esquemática corresponde também a um delírio vivido no cerne de um processo iniciático, desta vez conduzido pelos caminhos mais sombrios e ameaçadores, os quais, no limite, operam uma catábase, vale dizer, uma descida do iniciado aos infernos, não apenas para provar seu valor pessoal, mas também para receber ali as revelações sobre sua missão e destinação última.

Há também de maneira muito óbvia nessas cenas de tortura um paradoxal viés estilizado, artificial, manifestado no aspecto cômico-erótico e também na presença contínua da bancada de máscaras ao lado dos atores que trocam de papel diante dos olhos do público, como se estivessem no camarim de um teatro de revista de horrores. Trata-se da representação de um pesadelo

em desfile no limiar de uma grande revelação, de natureza política, mística, esotérica, anárquica, que equivale fundamentalmente à aceitação de uma vocação poética, pois a Helena cabe, antes de qualquer outra missão, justamente traduzir “As estâncias de Dzian” e divulgá-las ao mundo.

Entrevistas hostis e encontros decisivos

Além da sucessão de personagens — ocorrida seja num plano real ou biográfico, seja num outro, mental, afetivo e iniciático —, a condução das ações em *Madame Blavatsky* também passa pela composição de cenas de entrevistas públicas e encontros pessoais que permitem mostrar, sinteticamente — diria mesmo, didaticamente —, em cenas breves, o estado das polémicas presentes na recepção pública das ideias de Helena, o que inclui o relacionamento com duas pessoas decisivas de sua vida madura: Annie Besant, sua colaboradora e suposta amante, e o Coronel Henry Steel Olcott, com quem se casaria nos Estados Unidos e, ao lado dele, fundaria o controverso “Clube dos Milagres”, que buscava angariar o patrocínio de norte-americanos ricos para a confecção de sua “obra monumental”.

Assim, quando os atores usam as mesinhas de disfarces para fazer os papéis de jornalistas, as perguntas dirigidas a Helena são frequentemente hostis: quem paga suas viagens pelo mundo, se pratica a “baixa magia”, se os milagres rendem dinheiro, se nega Jesus, se faz espionagem para a Rússia etc. As respostas da Helena, por sua vez, tendem a opor a figura de Jesus às igrejas oficiais que falam em nome dele, e, particularmente, a denunciar a atividade colonialista dos missionários ingleses que desejam impor pela força sua religião e cultura aos hindus, povo que considera provocativamente “muito mais evoluído espiritualmente que os ingleses”.

Assim, na encenação de Plínio, o tom predominante é apologético em relação às atividades de Helena, enquanto a murmuração ecoada pelos jornalistas seria devida a preconceitos de gênero, orientação sexual, superioridade étnica, bem como nascida da ignorância sobre as práticas das ciências alternativas, baseadas em conhecimentos desenvolvidos no Oriente. Na mesma direção, também os patrocínios financeiros que Helena recebe através do Clube dos Milagres são justificados como forma pragmática de fazer frente aos tremendos obstáculos criados pelo governo inglês contra sua pregação.

De fato, na peça, a questão fundamental não estaria em discutir se o Clube dos Milagres produz fraudes ou não, mas em reconhecer a validade de seus propósitos tanto em termos de ação política anticolonialista como de subvenção material de uma obra capaz de produzir avanços significativos no conhecimento humano, o que, para Plínio, significa, antes de tudo, louvar a capacidade de interpretar os acontecimentos do mundo em estrita e íntima correspondência com experiências espirituais, à maneira dos “neoplatônicos do terceiro século”. Desse ponto de vista, a Sociedade Teosófica deveria ser compreendida não como religião ou partido político, mas como esforço generoso (“uma grande fraternidade”) para produzir “a reconciliação de todas as religiões”, com base em “verdades eternas” superiores a todas elas e, além disso, necessariamente compatíveis com o avanço das ciências.

Em termos dramáticos, no entanto, a peça torna crescente os ataques a Helena, que se vê cada vez mais acuada, sob acusações de charlatanismo, lesbianismo, espionagem, bruxaria etc. Pior que isso, os atores encenam disputas pelo poder nos bastidores da Sociedade Teosófica: um membro quer ser o editor do jornal teosófico, outro quer ser o editor dos livros de Helena; a própria Annie luta para manter seu papel de mediadora dos conflitos. O conjunto dessas perturbações deixa claro que a própria Sociedade Teosófica acaba se deixando penetrar pela “mistificação” que a cerca, situação que se agrava com os desmaios e doenças de Helena.

A morte como trânsito que se pode viver

O processo dramático de desfile ou sucessão de personagens em cena na apresentação da biografia histórica e da iniciação espiritual de Helena, o qual havia sido sustado pela apresentação das controvérsias e murmurações em torno das atividades do Clube dos Milagres e da Sociedade Teosófica, reaparece agora no âmbito da encenação da morte da protagonista. Desta vez, entretanto, o processo projeta o plano biográfico sobre o espiritual, uma vez que no centro das estâncias esotéricas venusinas traduzidas por Helena está justamente a experiência do transporte “consciente” entre vida e morte, que é o que essas cenas finais parecem exhibir.

Sons de música fúnebre e lamentos, combinados a uma nova cena Piscator — isto é, de projeção de imagens no palco, desta vez com ilustrações do *Livro dos mortos* do Tibete —, prorrogam a variedade de linguagens

artísticas aplicadas pela peça. Para esse quadro, a rubrica de Plínio também prevê, em meio à composição dessa “visão irreal”, a retirada, no palco, dos artifícios de maquiagem e figurino que produziram a Helena “velha e gorda” que se dera a ver no início da peça. O gesto de despir-se dos disfarces revela que, neste momento, retornava-se à cena inicial, o que tornaria todas as ações da peça um grande *flashback*. E, a ser assim, nada impediria tampouco que se tomasse ainda esse *flashback* como um registro do fluxo mental de Helena colocada diante do momento decisivo de sua morte, quando apenas um “fio dourado” lhe pende da cabeça, a manter o seu espírito ainda ligado à vida terrena. Nessa direção interpretativa, os vários desfiles de personagens ao longo da peça, com sua narrativa implícita, poderiam ser vistos, portanto, como *flashes* da consciência de Helena a repassar a própria vida no instante transitivo da morte, a fim de lançá-la para a vida consciente no além da morte.

Esse momento de encontro com a morte é longamente ritualizado na peça, e contempla, uma vez mais, uma sucessão de cenas e personagens características que se apresentam no palco como num desfile. A abertura dele se dá com uma apóstrofe de Helena à “Tutelar Preciosa”, que funciona como um protocolo cerimonioso diante da figura da Morte, solicitando-lhe humildemente que não a “deixe errando na planície” e na “ilusão”, mas conceda-lhe o “som natural da realidade”, guiando-a “pela via do amor” e defendendo-a contra as “emboscadas” preparadas pelas “divindades bebedoras de sangue”. Tais entidades malignas, identificadas com os mesmos Homens Soturnos contrários à evolução humana, deixam bem claro que, na perspectiva da peça, as forças que ameaçam a alma individual na hora do seu trânsito para o plano espiritual são exatamente as mesmas que atacam o conjunto da evolução histórica da humanidade; vale dizer: o que se passa no espírito dos indivíduos é análogo ao que se passa na história coletiva dos homens.

O segundo movimento dá-se pela entrada de um “bloco de carnaval” composto pelos “vassalos da Morte”, os quais, como numa escola de samba, carregam estandarte, cetro, tridente, machado, trombeta, tambor, sino, e puxam um barco ou carro alegórico “com a Morte e seu alfanje em cima”, justamente em resposta ao apelo de Helena.

No terceiro, Helena oferece à Morte o seu sangue e carne para que ela corte “a raiz” do seu “eu”, pedindo-lhe em troca o desapego em relação “a

todas as coisas mundanas” e o desprendimento do corpo “impermanente e ilusório”, o que, concedido magnanimamente pela Morte, leva a que seus vassalos disputem o corpo de Helena e se preparem para cortar o fio dourado que lhe pende da cabeça, rompendo seu nexos com a vida terrena.

Nesse momento derradeiro, repete-se a sucessão das personagens-chaves de sua vida: o Mestre, instando-a para resistir e reconhecer que as “aparições são apenas reflexos de sua mente”; a Cigana, a falar da transformação da vida pela morte; o Padre, venal, a reiterar a rejeição de Helena pela Igreja; seguindo-se ainda o Faquir, a mulher doente, um Homem Soturno, o Pai, a repetir motes mundanos e machistas; e, enfim, para finalizar grotescamente a galeria de personagens, o incontinente bode Blavatsky, espécie de fecha-alas titular dos desfiles, o qual, como sempre, ameaça estuprá-la com seu formidável falo. Repelindo todas essas personagens, as boas e as más, Helena ainda vê a Mãe, que a saúda pela fibra demonstrada, mas é igualmente dispensada, assim como o Mestre, evidenciando a compreensão de que o transporte para o além apenas pode ser feito solitariamente.

Antes de fazê-lo, porém, a peça prevê um breve retorno de Helena ao plano real, mostrando-a na cadeira de rodas a finalizar sua obra-mestra, *A doutrina secreta*, sendo cercada pelos atores admirados por ela ainda estar viva. Helena faz então uma invectiva contra a “opinião pública”, a que trata como um “tirano onipresente” e “a mais perigosa das bestas”, composta de “mediocridades individuais”, em tudo oposta à “limpeza” necessária para produzir sua obra. Enquanto os atores se agitam e falam em torno dela, reproduzindo exatamente a cena das murmurações iniciais, projetam-se as imagens de personalidades importantes da história contemporânea, como Gandhi, Pessoa, Einstein, Jung, com vozes em *off* citando frases que traduziam a admiração delas por Helena e o destino necessariamente “clandestino e danoso” de quem fala contra a “corrente do momento”.

Finalmente, no último movimento do trânsito para o além, a peça produz uma identificação explícita entre Helena e o próprio autor da peça, pois, segundo a rubrica, a “voz de Plínio Marcos” a encerra, bendizendo “os que nadam contra a corrente”, são insubmissos contra a “cultura predominante” e, sem se intimidarem por serem “arrastados ao ridículo”, “subvertem os valores estabelecidos” e avançam no “caminho da consciência”. Quer dizer, os blocos que carnavalizam as etapas dessa consciência final culminam na

irrupção de uma espécie de desagravo pessoal do autor. Ao que se percebe, há nesse desagravo muito de ressentimento contra a “opinião pública”, entendida como uma doxa tirânica e midiática, que normatiza e uniformiza as vidas, atribuindo aos dissidentes e desafinados um lugar ridículo, ou ridicularizado, que é, paradoxalmente, sem deixar de ser sofrido, a única via para atingir a lucidez.

Nota-se, ainda, que o esoterismo de Plínio está estritamente concebido como um lugar ou tópica da representação teatral, e que tem muito de imaginação carnavalesca, no qual o lugar central cabe ao palhaço, ou ao idiota que se aparta de toda companhia, pois sabe que, no momento decisivo, a consciência só pode ser atingida por um despojamento radical e solitário.

Esse discurso do homem em luta contra a massificação espetacular não é novo, evidentemente; antes, é um clichê romântico reanimado pelos radicalismos dos anos 1960, mas o que parece distinguir o de Plínio é justamente essa sua face frontal, flexível, provocadora e carnavalesca que sinaliza menos uma alegria coletiva passageira do que uma determinação desgarrada, tão ressentida como orgulhosa de sua desqualificação pública. Não admira, portanto, que Plínio Marcos busque justamente numa figura controversa como a de Helena Blavatsky a representação de uma resistência forjada em meio profundamente hostil.

Ou, para dizê-lo de modo menos genérico: sem pretender fundar uma religião ou um pensamento original, mas produzir a síntese de uma grande variedade de fontes filosóficas, científicas e religiosas de vários tempos e lugares, a Teosofia eclética ou ecumênica de Blavatsky parece prestar-se em Plínio Marcos, antes de tudo, a um contra-ataque anárquico vigoroso a um fechamento da mente que ele reconhece, em primeiro lugar, na uniformização das experiências ou, à maneira de Debord, na redução da experiência ao espetáculo massificador.

Balada de um palhaço (1986)

A peça em dois atos centra-se quase exclusivamente no diálogo de surdos entre dois palhaços esquematicamente antagônicos: Bobo Plin (cuja autorreferência a Plínio está evidente) é “espiritual”, “feminino” e “angustiado”, enquanto Menelão é “materialista” e “positivista”, o que significa

basicamente venal. No entanto, o antagonismo é absolutamente funcional à atividade dos palhaços, de modo que o menos inteligente ou sensível presta-se à perfeição como “escada” ou *sparring* para a graça desempenhada pelo protagonista. Esse jogo de oposição e complementaridade avança a discussão sobre quatro temas principais — a melancolia, a criação da própria alma, o incômodo do público e a recusa da propaganda —, promovendo simultaneamente uma espécie de renovação da profissão de fé no teatro, estritamente vinculada a um debate doutrinário sobre a necessidade de adoção de formas de vida resistentes à banalidade institucionalizada do cotidiano. Tais discussões, entretanto, são efetuadas na peça por meio de uma grande variedade de linguagens artísticas, como as canções de Bobo Plin, as réplicas dialogadas e a competição mímica que faz o palco tomar como análogo principal um picadeiro de circo.

Melancolia, tribulação e marra do palhaço

Desde o início da peça, que se abre com uma canção do palhaço Bobo Plin, ele confessa a dureza que sente “no convívio” de um “sórdido bando/ que sobrou das guerras”. De alguma maneira, nessa guerra já vivida e provavelmente perdida, os sobreviventes já não mostram “coragem”, seja “para seguir adiante”, seja “para se deixar ficar”, de modo que a tristeza e a melancolia penetraram seu ofício de palhaço e o levaram a um estado de crise interior, ainda que a adoção desse ofício tenha sido feita por um “imperioso apelo vocacional”. A antiga poesia dos palhaços estaria agora armada em lugares “por onde escoo a merda”, onde são tidos como “malditos” e são usualmente “presos” e “espancados”.

A menção a essa guerra passada cujas sequelas são ainda palpáveis, considerando especialmente o período em que a peça foi escrita, traz inevitavelmente à mente a ditadura militar brasileira (1964-1985), que o país começava a tentar superar. A visão melancólica do palhaço Bobo Plin parece afirmar, entretanto, que, após esse período de guerra, não se seguiu um tempo de renovação das esperanças, como se esperava, mas, bem ao contrário, de decepções, de perda da vontade e da alegria. Assim, a atividade do palhaço de circo e, genericamente, a existência do artista nômade e livre de vínculos com a massificação, operada exemplarmente pela televisão, parecem estar seriamente comprometidas, ainda mais porque passaram a ser vistas com desconfiança, senão rancor, por grande parte da população.

Face à tristeza que penetra o espírito do palhaço, surge e logo desaparece no início da cena a personagem mágica da Cigana, variação nômade da figura da “bruxa” benigna, apenas a tempo de legar ao Bobo Plin uma espécie de filosofia de consolação. De acordo com ela, os palhaços não estão sujeitos “às leis do reino da banalidade” (que serão examinadas em detalhe no volume 5 das *Obras teatrais de Plínio Marcos*), e é justamente por isso, pela ausência de um lugar acomodatório, pelo “não-estar” próprio de quem segue a “trilha dos saltimbancos”, que artistas nômades como eles exercem especial fascínio sobre as pessoas, em sua maioria reduzidas a “sombas” ou “espectros”, à maneira dos condenados dos círculos infernais. Assim, deixando-se arrastar por essa letargia assombrada, as pessoas precisariam ser “despertadas”, trazidas novamente à vida, o que não poderia ser realizado sem a presença do “palhaço” — o qual, na versão de Plínio Marcos, não é apenas melancólico ou engraçado, saltimbanco e malandro, mas também, como se diz exemplarmente em italiano, *incazzato* (algo equivalente ao “emputecido” em português), isto é, irritadiço, voluntarioso e marrento.

Seja como for, é importante notar que a pregação da Cigana articula visão política radical e filosofia mística numa fórmula de teor consolatório em que, ao palhaço, está dada uma missão particular: “despertar o próximo” — vocabulário que, por si só, identifica uma origem cristã e popular, na qual a transformação supõe uma presença carismática e generosa, um “bom samaritano” de pulso, que também não pensa duas vezes para mandar um “pé na bunda” de quem o mereça, como Plin faz na peça com o verdadeiro bobo, Menelão. Acrescente-se que, na perspectiva da Cigana, ninguém tem essa presença carismática maior do que os “artistas”, porque eles são igualmente os únicos dispostos a operar uma reconstrução dentro de si próprios, graças à fecundidade generosa de seus “dons”, cujos excessos dão-se tanto para fora como para dentro.

A dupla mão do humorismo

Quando o melancólico Plin se apresenta diante do palhaço Menelão, empresário da companhia, queixa-se do cansaço mortal de repetir diariamente o mesmo espetáculo no qual se sente “sem alma”. Em contraposição às inquietações metafísicas de Bobo Plin, seja falando por repetições ou proliferando sinônimos, seja produzindo uma exuberância material de rimas pobres em “ão”, Menelão interpreta seguidamente o que Plin chama de

“sem alma” como sintoma de outras faltas, bem mais prosaicas, como as de dinheiro, sexo, poder ou sucesso, justamente os valores que ordenam a banalidade vigente, denunciada pela Cigana. Essa tradução totalmente equivocada dos termos, em que o que se entende e dá como seguro é exatamente o oposto do que o outro pretendeu dizer, produz a exasperação da má comunicação dominante entre os palhaços, mas também, magistralmente, a melhor *performance* das piadas que vão surgindo no andamento da peça.

Quer dizer, em contraste com a missão elevada de “criar” a própria alma, revelada pela Cigana como cerne da melancolia de Bobo Plin, o palhaço-empresário Menelão joga sempre a aspiração para baixo, assegurando a Plin que “[f]azer o público rir” é o desejo último dos palhaços, esses “tarados” que, por natureza, sentem “tesão de riso”. Essa gangorra abrupta de alto-baixo, de aspiração elevada contra a realidade tosca, é exatamente o que a peça produz de mais notável, e não as afirmações filosofantes da Cigana ou de Plin. Ou seja, o melhor de *Balada de um palhaço* não é a formulação sublime embutida na recusa da graça chula por Bobo Plin, mas a articulação das duas coisas: a aspiração de uma parte e o rebaixamento imediato de outra; é esse o resultado misto que está na base do cômico: a inteligência e a burrice tropeçando mutuamente. Em suma, o melhor ritmo da balada é o registro oscilante, atrapalhado, entre o grandioso abstrato e o tartamudo pornográfico.

De outra maneira, pode-se dizer que a grandeza, a generosidade e a ingenuidade de Plin tornam-se menos idealizadamente “poéticas”, e muito mais engraçadas, graças aos efeitos toscos gerados pelo confronto com o fátuo Menelão, de modo que, entre o que a peça aparentemente prega como “pensamento” e o que a peça efetivamente faz como *performance* entre dois palhaços exímios em seu antagonismo, abre-se um espaço indeterminado, imprevisto, um campo de ocorrências hilariantes de que o público pode perfeitamente partilhar, além do que quer que se traduza como intenção declarada do autor ou da peça.

A angústia da influência e a plateia como finalidade

“Criar a alma” própria, nos termos mais interessantes da concepção do Bobo Plin, associa-se a uma visão do ofício artístico em que o reconhecimento da “magia” de artistas “incríveis” não apenas não garante o valor

de quem os admira e pretende imitar, como ainda os inibe e atrapalha, numa variante da conhecida teoria da “angústia da influência”, formulada pelo crítico americano Harold Bloom. Segundo a versão do Bobo Plin, os grandes comediantes que lhe foram apresentados “sem nenhuma sensibilidade” por Menelão agiam como “referência”, inibindo-o profundamente (“esmagava[m] a minha intuição e me forçava[m] à autocensura”). A “comparação” — diz ele — “fazia dos magníficos histriões elementos inibidores da minha criatividade”. Diante dessa inibição face aos grandes, a reação de Plin foi dispensar radicalmente os modelos cômicos; negar a importância de manter um “repertório” teatral, novo ou velho; e, por fim, recusar-se até a ensaiar os números que ele e Menelão haviam de fazer no palco. Pois tudo isso, para ele, era parte de um aparato técnico que encerrava o palhaço em procedimentos maquinais, burocráticos, e, portanto, que acabava também por colaborar no “roubo” de sua alma.

Na perspectiva de Plin, a “magia” dos grandes artistas, por natureza, “não pode ser ensinada”, o que implicaria buscá-la não por meio da imitação alheia, mas pelo conhecimento de si. É isso que Plin traduz por meio da fórmula “fazer a própria alma”, que, por sua vez, liga-se apertadamente à disposição destemida de “andar sem bússola na mais tenebrosa escuridão”, ou de entrar “no picadeiro sem nada preparado”. Caso se quisesse pensar nessas expressões deliberadamente ingênuas em termos de teoria estética, teríamos de atribuir a Plin um viés espontaneísta, *naïf*, com seu tanto de experimentalismo, sem arquivo e com um vitalismo destemido, à maneira, por exemplo, de um Carmelo Bene na Itália. Bem consideradas essas tendências, elas explicam seu caráter buliçoso e sem medida, tão definitivamente desconfiado dos progressos do aprendizado artístico, e demasiado confiante no acerto da obra entregue ao risco pessoal do artista.

No entanto, tal concepção artística, repetida várias vezes por Bobo Plin — que é visivelmente tributária de certo radicalismo anárquico e neorromântico, segundo o qual as questões da obra refluem quase todas para a vida experimental do artista que se recusa à institucionalização de seu trabalho —, não pulsa sozinha nas estripulias que os dois palhaços fazem, juntos, no palco. Pois, por um lado, há Menelão, que a confronta do seu modo desajeitado, estapafúrdio e pseudopragmático; de outro, ela é contraditada pela graça que apenas existe pela rapidez engenhosa das réplicas entre ambos, as quais obviamente têm muito de técnica teatral, especialmente de técnica de palhaço

de circo. Há muitos momentos em que isso fica patente, mas nenhum tão admirável como aquele em que, já quase ao final, Plin e Menelão travam uma deliciosa batalha de palhaçadas, truques, quedas e pancadarias, sob o som galopado da música circense, ao fim da qual Bobo Plin, “vencedor, coloca o pé sobre Menelão, faz pose e agradece”, enquanto “Menelão, exausto, levanta-se meio tonto”. E porque está tonto, foi enganado sucessivamente e caiu várias vezes, é que rimos a mais não poder com as palhaçadas dos dois. De modo que devemos o riso tanto a quem perde e apanha como a quem vence e bate (como antes os aplausos a quem falava bem recrudesciam com as besteiras ditas por quem as fingia rebater).

Isto já ficou esclarecido antes, mas talvez se deva acentuar que, em vários pontos da peça, evidencia-se a importância do domínio das técnicas tradicionais de mímica ou expressão corporal que os dois palhaços devem possuir para lograr o grande efeito que causam. É exatamente por conta de seu domínio técnico que Bobo Plin, o filósofo idealista que aparentemente nega o valor da técnica, é proclamado vencedor incontestado do jogo das cadeiras, em vez de Menelão, o suposto venal que defende o papel da simples técnica contra as pretensões predominantemente espiritualistas e conceituais de Plin. E, de fato, a própria vitória naquele jogo de *gags* e armadilhas faz parte de uma técnica-chave entre palhaços, também mencionada anteriormente: aquela que leva o palhaço principal a servir-se do outro como escada para o pódio da vitória. Ambos, atuando juntos, batendo ou levando, tornam visível aos olhos dos espectadores uma cena clássica, altamente técnica, em que os palhaços ganham a plateia infringindo-se sucessivas quedas, pegadinhas e pancadas.

O palhaço como protagonista de um teatro do desengano

Há outro aspecto a considerar na questão estética colocada por *Balada de um palhaço*: ao avançar a ideia de buscar o risco e fugir de um modelo teatral composto de grandes atores, repertórios ou ensaios — o que aparentemente limita os componentes mais técnicos do ofício teatral —, Bobo Plin e Menelão deslocam o assunto fundamentalmente para a relação do palhaço com o auditório. Enquanto para o pragmático Menelão não cabe ao artista escolher qualquer papel, mas simplesmente aceitar aquele mais capaz de agradar ao público; para o melancólico Plin, ao contrário, o palhaço tem uma missão necessariamente crítica. Os verbos que usa

dão bem ideia disso: “subverter”, “inquietar”, “incomodar”, “sacudir” o público com o propósito nuclear de “destruir sonhos, ilusões” e dar-lhe a consciência de “como é estúpida a vida” que levam.

Ou seja, para Plin, a responsabilidade com a arte passa, antes de tudo, pela natureza do efeito causado por ela sobre o auditório. Pode-se falar aqui propriamente em “teatro político” ou “teatro épico” — por mais que a ideia incomode Plínio Marcos, que sempre preferia falar em “teatro social” —, tanto quanto pode-se falar também em “teatro místico”, que deseja operar uma transformação interior naquele que vê o espetáculo. Talvez o mais justo fosse juntar os dois termos, pois, em ambos, a ênfase da representação recai sobre a ação que promove sobre o público, de modo a comovê-lo e a movê-lo do seu lugar anterior, alienado ou ilusório, para outro, potencialmente consciente, esclarecido ou desenganado.

Quer dizer, se antes Plin falava da necessidade de construção da própria alma, essa tarefa revela-se estar também associada a um projeto análogo de destruição: a alma operada pelo artista dentro de si simultaneamente opera uma ação permanente sobre o auditório com o propósito de desiludi-lo ou de desenganá-lo de suas falsas expectativas e reorientá-lo na direção de outras que considera mais essenciais à realização de uma vida espiritualmente mais justa, adequada ou feliz. Antes dessa ação reparatória, inevitavelmente precedida de crítica e destruição, se o palhaço não tem alma, o público não tem “cara” (“Meu Deus. Meu Deus. Esse público não tem cara. Eles não têm cara. Eu...”).

Operando nessa dupla mão, o artista não pode ajudar o público a encontrar seu caráter simplesmente rejeitando escolher os papéis que representa e entregando-lhe o que ele demanda, em seu estado de anomia. Se o artista precisa forjar sua vida interior, contra os automatismos profissionais, com o público passa-se exatamente o mesmo: entregue a seus hábitos ordinários, é presa fácil de ilusões que, no caso das preocupações mais contundentes da peça, têm a ver sobretudo com a submissão à propaganda e à massificação consumista.

Mais uma vez, como Pasolini ou Debord, pensadores impossíveis de enquadrar em posições políticas convencionais, Plínio Marcos demonstra particular aversão à normalização de hábitos e à implantação de falsas necessidades

dirigidas a partir de um movimento global de regulação da vida pelo consumo de produtos, cuja falsa necessidade apenas pode ser implantada pela propaganda maciça, baseada no poder econômico, para o qual contribuem de maneira cada vez mais lamentável os próprios artistas, que se tornam “arautos” de um falso deus, e assim se veem miseravelmente reduzidos a garotos-propaganda de empresas que tratam pessoas como presas.

Da mesma forma, enquanto submisso ao gosto ou ao consumo do público, o artista necessariamente fracassa em seu empenho público e coletivo, como aliena-se de si mesmo na mesma perspectiva anódina e medíocre que pauta todos indistintamente, sem outro critério que o da disposição de compra e venda. Quando se chega a esse ponto, que Plínio julga ser exatamente o coetâneo da peça, o teatro encontra-se num impasse de difícil saída: de um lado, a maioria dos artistas reduzida a garotos-propaganda de produtos comerciais irrelevantes; de outro, uma grande audiência que resume o propósito da vida em “dormir, comer, trabalhar”, fórmula “teleguiada” pela associação entre as grandes empresas multinacionais e a televisão. É esse o estado de coisas desastroso descrito por Plin no seu libelo crítico em relação a uma classe teatral cada vez mais permeável à propaganda, bem como a um público cada vez mais dócil ao anódino. Bobo Plin, ou, de maneira mais geral, a figura do palhaço, desse ponto de vista, é o ponto de inflexão de todo o teatro de Plínio Marcos. Isso é fundamental de ser percebido no conjunto de sua obra. O palhaço, para ele, refere não apenas a condição livre e desinteressada de quem faz rir por meio do riso de si, mas também a autocrítica a ser feita pelo artista que, ordinariamente, vem enganado para o palco a enganar seu público, colocando-se a serviço dos negócios, e não da consciência pessoal e social.

Desse ponto de vista, o lugar privilegiado para a abertura mental e espiritual que Plínio Marcos propõe tampouco pode ser o de uma instância genérica e burocratizada, postulada abstratamente como “opinião pública”, noção confusa que já havia sido vituperada por ele em *Madame Blavatsky*. Ao adotar um par de palhaços como protagonistas da peça, Plínio parece defender, antes de tudo, a centralidade e a funcionalidade da figura do bufão na ideia de uma vida social rica, graças à disposição dele de revelar seus defeitos e paradoxos, e mesmo de ser ridicularizado por conta deles, que é o exato oposto de fingir triunfos e valores que não pode encontrar ou

sustentar em si mesmo. Daí que Plin, afinal, tenha mesmo de ser o “bobo” e que sua verdade apenas possa ser concebida à vista de gestos atrapalhados, capazes de ser desdenhosamente solitários e orgulhosamente ridículos.

O homem do caminho (1996)

O homem do caminho é um monólogo teatral adaptado por Plínio Marcos a partir do conto “Sempre em frente”, que faz parte do segundo volume de *Histórias populares: canções e reflexões de um palhaço*, publicado em 1987. Com o mesmo título do monólogo, o texto foi posteriormente publicado como a terceira parte do livro de memórias circenses de Plínio Marcos, *O truque dos espelhos* (1999). Nesta última versão, a organizadora do volume, Vera Artaxo, considera que “Plínio sintetiza a cultura cigana, apreendida no circo de Ricardino e Cora”, com o qual ele chegara a viajar por várias cidades.

As artes nômades

O monólogo de *O homem do caminho* é enunciado por um andarilho chamado Iur (nome vicário, usado no lugar do verdadeiro, secreto, que ele próprio desconhece), o qual, junto com a trupe do circo cigano ao qual pertence, deve percorrer um roteiro de cinquenta cidades. Em sua perspectiva, nada é mais determinante de sua essência que o nomadismo, a ponto de se definir “homem” pela ideia de “caminho”, e sua origem pela do “vento”. Iur é, pois, um “estradeiro” a fazer a “trilha dos saltimbancos”, os artistas viajantes que ganham a vida apresentando-se, a cada vez, em locais e cidades diferentes, o que também significa que permanecem abertos às experiências advindas desses deslocamentos.

A relação com os moradores das cidades visitadas é usualmente conflitiva, uma vez que estes, ao contrário dos saltimbancos, são determinados esquematicamente pela imobilidade, pela “propriedade”, pelas “fronteiras”, “cercas” e as “malditas coisas”; vale dizer, pela “posse” de bens materiais e de consumo. Daí Iur chamá-los pejorativamente de “fixos”, associando-os a uma vida rígida, institucional, estreita, burocrática e repressiva, enquanto representantes do poder (político, econômico, policial, eclesiástico e judiciário), cuja autoridade, entretanto, deslegitima-se pelo descaso com que tratam os direitos fundamentais dos homens, reduzidos a uma mentira “bem falante”.

Nessa oposição que Plínio constrói de maneira esquemática e maniqueísta, os saltimbancos “anda[m] sem termo”, não temem fazer frente ao “mistério” que recobre tudo o que não é habitual ou conhecido, dispõem-se alegremente ao “delírio”, à “fantasia” e a um mundo de “sonho”, penetrado de profecias incompreensíveis para os “homens-fixos”. Tais habilidades para enfrentar o incomum os tornam aptos para exercer um poder real, ainda que alternativo, advindo do concurso de três artes principais, destacadas por Plínio. A primeira é a de “contador de histórias”, cujo modelo ou análogo principal é curiosamente Jesus Cristo. Nas histórias contadas por Jesus, narrador espevitado e anárquico, familiarizado com o calão da gente que vive nas ruas, o primeiro direito é sempre o da vida, sacralizada por si mesma. Quando tal direito é ameaçado, seus discursos sobrepõem-no a qualquer outro: se for para saciar a fome, por exemplo, justificam-se a invasão de propriedades e igrejas e a quebra de leis, autoridades, dogmas ou costumes.

Na posição contrária, quem defende rigidamente as instituições é definido pela expressão “homem-prego”, em lembrança dos pregos com que Jesus Cristo sofreu a crucificação, justificada em nomes de valores abstratos que, para ele, nunca valem a generosidade dos gestos particulares. E, se a ação dos “pregos” atende fundamentalmente à defesa da acumulação de bens, também faz proliferar “falações estúpidas”, em que noções como Deus, pátria, família, trabalho, educação, progresso etc., supostamente plenas, trazem apenas o vazio prolixo que está no cerne da acumulação.

A segunda arte com que conta o saltimbanco, segundo Iur, é a de artista prestidigitador, mestre de enganos, roubos e ilusões, conquanto praticados sem violência, bastando-lhe a rapidez e a firmeza das mãos. Nessa categoria de roubo “autorizado” por Cristo, de que os ciganos seriam os primeiros beneficiários, o sentido fundamental está na provisão do que é necessário para a vida, em oposição estrita ao desejo de acumulação supérflua dos “fixos”. Além disso, na trapaça virtuosa, a habilidade principal reside na observação (“arte de olhar”), o que se traduz pela “atenção” ao outro, compreendida não apenas em termos de empatia subjetiva, mas como faculdade de decifrar os níveis mais profundos do caráter pela leitura dos traços de seu rosto, vale dizer, pelo domínio de uma ciência fisiognomônica. É o quanto basta para localizar o “otário” ou a “burrona”, já predispostos a entregar o que têm a mais para algum outro que precisa disso.

Ainda faz parte dessa arte geral do roubo ou da prestidigitação a alegria do mágico, cuja natureza de palhaço é decisiva para contrariar e surpreender os habitantes das cidades, entorpecidos por práticas maquinais e sem graça. Nesse papel de “camelô oferecendo piadas”, o saltimbanco faz do humor um golpe permanente na tristeza dos fixos (“as caras desses tontos, meu Deus, são muito tristes”).

A terceira arte praticada por Iur é a do sexo. Assim, ao propósito de rodar cinquenta cidades, junta-se o “trato” entre os saltimbancos de “trepar, pelo menos, 25 mulheres”, das quais devem receber ainda, como prova do feito, retrato com “dedicatória”. Para conquistá-las, será preciso imitar a sedução diabólica e, inicialmente, não pedir muito, a fim de conseguir selar um “pacto” que, em seguida, deve levar à posse do corpo e da alma. Tal arte da sedução, para Iur, está em oposição à ação predatória de um “depravado” ou “depravador”, que pode ser castigada com a “lei fatal do choque de retorno”. Nesses termos, a vitória não pode residir em humilhar a mulher, mas em fazê-la “gozar”, por meio de “doces palavras” (que atuam sobre as vontades e a imaginação), da “imposição das mãos” (que “tocam pontos” desconhecidos em seu corpo) e da produção do “fogo seco” (gerado a partir da retenção do gozo, à maneira do tantrismo oriental). Esse conjunto de operações mágicas liberadas pela energia sexual atinge o “fundo das entranhas” das mulheres e resulta na quebra das “comportas” que as travam por inteiro, gerando não apenas o riso e o gozo, mas também o sentimento de “fraternidade”, até então desconhecido para elas, nas vidas “secas” ao lado dos “homens-pregos”.

O discurso exuberantemente sexual e viril de Iur obviamente ignora por completo o protocolo do chamado “politicamente correto”, hoje transformado em lugar-comum. O herói nômade de Plínio Marcos não se peja de relacionar a quantidade de mulheres como uma façanha a ser realizada, ou de lançar mão de vários truques para a conquista. Mais ainda, atribui à conquista da mulher pelo verdadeiro artista do sexo a possibilidade de que ela logre uma liberação física e espiritual, quando são despertadas nela, pela primeira vez, a empatia pelo outro e a alegria do convívio, fora de toda conveniência puramente formal ou venal.

O único imperativo ético intransponível da energia sexual viril é a exigência do gozo da mulher, espécie de condição da conquista erótica: para que valha

o feitiço, é preciso que haja o orgasmo do enfeitado. Nesses termos, para falar historicamente da concepção dessa liberação social pela prática sexual, talvez o mais apropriado seja lembrar das teorias reichianas, que previam claramente um “combate sexual” a ser travado pelas novas gerações, de cujo resultado, fundamentalmente, dependeria a maturidade da sociedade a ser construída no futuro. A diferença mais notável do texto de Plínio em relação a essas tópicas conhecidas do “amor livre” e da liberação sexual sessentista é que o herói erótico dessa transformação já não é a juventude, concebida coletivamente, mas o homem solitário e nômade, que poderia ser encarnado pelo andarilho, o mendigo ou o cigano de circo, mas que é também imediatamente idealizado como aquele que voluntariamente despoja-se de tudo, menos do tesão pela vida. Há nesse herói pliniano uma espécie de híbrido de apóstolo franciscano, cuja devoção em parte se mede pela pobreza, e de sátiro dionisíaco, cuja iniciação espiritual apenas se pode dar após o incêndio dos sentidos.

As artes do Tarô

Está absolutamente explícito em *O homem do caminho* o interesse de Plínio Marcos pelo tarô, o célebre jogo divinatório de cartas de baralho ilustradas por figuras simbólicas de arcanos maiores e menores, do qual chegou a viver profissionalmente por algum tempo. Toda a última parte do monólogo é justamente uma leitura de tarô dramatizada à vista do público, tendo como consulente imaginária uma “bela mulher” — imaginária, pois não é representada por atores num palco reservado estritamente ao monólogo de Iur. Tal consulente corresponde, de um lado, no âmbito da história enunciada, a uma das prováveis vinte e cinco mulheres que o cigano deve possuir, e com quem inicia o pacto de sedução demoníaca; de outro, no presente do palco, a consulente imaginária estimula um sentido metateatral, que refere potencialmente o próprio auditório.

Na perspectiva descrita por Iur, as três artes que constituem o centro do poder liberador representado pelos caminhantes — vale dizer, da narrativa, da trapaça e do sexo — estão sintetizadas, de alguma maneira, na leitura das cartas do tarô. Está ali o jogo ilusionista e de rapidez manual com as cartas, em que a própria fraude pode ser significativa; está também a narrativa desenvolvida por meio da série de metáforas associadas ao aparecimento das figuras simbólicas (Morte, Eremita etc.); e, enfim, deve produzir-se

ali mesmo o refrigério das dúvidas e aflições mais urgentes da consulente, mediante a revelação das leis de movimentos de forças imanentes, físicas e espirituais, a agir, escondidas, sob e sobre todas as coisas existentes no mundo, o que inclui o inconsciente de cada pessoa.

Para avançar um pouco essa perspectiva que coloca em jogo, de um lado, aflições ou inquietações agudas e, de outro, movimentos de força invisíveis ou obscuros, é preciso compreender que, na sua origem mítica, o tarô está associado à ideia de uma linguagem pictórica justamente porque tais imagens permitiriam a comunicação entre diferentes linguagens sapienciais ou conhecimentos esotéricos, sem comunicação imediata entre si. Quer dizer, na base do jogo de cartas está justamente uma evidência babélica, de confusão interpretativa, de dificuldade de tradução entre linguagens usuais, de maneira que o emprego da metáfora sugerida pelas imagens é, antes de tudo, uma tentativa de comunicar o que não pode ser dito literal ou exclusivamente em termos de um único idioma ou de uma linguagem já anteriormente partilhada.

Antonio Bertoli (2009), dramaturgo florentino recentemente falecido, fez importantes experiências de emprego do tarô no palco, e considera adequado falar do jogo como uma “enciclopédia” constituída por imagens simbólicas, que, em sua “imediatez e simplicidade, é o mais direto estimulante do pensamento”. Essa pronta articulação de significações estabelecida por uma sucessão de símbolos retomaria antigas práticas ritualísticas, nas quais o conhecimento das disposições divinas para o universo, em geral, equivale a um procedimento taumatúrgico, vale dizer, de cura das tribulações da vida humana. Ou seja, a leitura correta do símbolo, segundo Bertoli, tem menos a ver com adivinhação do futuro do que com *performance* terapêutica.

Pode-se falar no tarô também como conjunto de imagens mitológicas (a Morte, o Tempo, o Eremita, o Mundo, a Roda da Fortuna, a Força etc.), que estão nas narrativas alegóricas antigas, mas que também, a partir de Jung sobretudo, têm sido entendidas como arquetípicas; vale dizer, como sinais ou presenças constantes nos sonhos e no inconsciente das pessoas de qualquer tempo. Enquanto imagens arquetípicas, não são, portanto, narrativas alheias, relativas a outros tempos, mas signos portadores de um conhecimento inconsciente a operar vivamente entre as pessoas no

presente, ainda que elas não o saibam, nem possam reconhecê-los por uma racionalidade lógica a operar com instrumentos convencionais.

Portanto, para Plínio Marcos, o tarô insere-se perfeitamente nessa categoria ampla de exegese simbólica, que, nas palavras de Bertoli (2009, p. 61, tradução nossa), constituem “uma linguagem de imagens e por imagens, um pensamento por imagens que é próprio e específico do mito, do sonho, do fantasma psíquico, do símbolo e da metáfora cultural”. Evidentemente, posto nesses termos psicoculturalistas, o tarô deve ser compreendido não como credice ou disposição de fé, não como religião, mas como um tipo de “forma aberta” de representação simbólica.

Assim, a ser necessário aplicar o termo “religiosidade” ao jogo — pois Plínio o emprega com frequência —, seria preciso deixar de lado as categorias que habitualmente o acompanham, como religião, fé ou crença, e trazer à tona uma ideia de intervenção mobilizadora e imprevista num mundo travado por hábitos e maquinismos estranhos à vontade, seja ela individual ou coletiva. Mais ainda, no caso do Iur de Plínio, deve-se compreender “religiosidade” como definitivamente articulada a uma atividade energética de base marcadamente sexual. Qual seja o sentido último ou oculto dessa energética, ou qual seja o fundamento metafísico primeiro dela, de fato, importa muito pouco, pois o que vem, em primeiro lugar, é mesmo a potência de mover, ou, de outra maneira, “a magia” da intervenção do artista nômade sobre a vida urbana paralisada; vale dizer, sua capacidade de tornar unívoco e efetivamente presente um futuro animado, insuspeito, apenas deslumbrado nas dobras afiadas de sua fala sedutora.

Bem ressaltado esse aspecto intervencionista e performático, com propósitos terapêuticos, sintetizados no jogo do tarô, deve ficar claro que, ao menos por *O homem do caminho*, não se deve buscar uma compreensão filosófica oculta ou profunda nas imagens manipuladas por Plínio. Definitivamente não é a interpretação esotérica delas que importa. A resposta do enigma não está na filosofia ou no mundo, mas no impacto das imagens desconhecidas sobre o que ainda é possível saber, inventar ou representar a respeito de nós mesmos.

JESUS - HOMEM

PEÇA EM DOIS ATOS

Jesus-Homem é a segunda versão da peça *Dia virá*, encenada pelo grupo de teatro do colégio Des Oiseaux em 1967. Reescrita em 1978, estreia em fins de 1980 com montagem de O Bando.

Personagens

ISAÍAS; CORO DE HOMENS
E MULHERES; NARRADOR;
MARIA; VELHA ANA; HERODES;
1º SACERDOTE; 2º SACERDOTE;
CANTORA; JESUS; JUDAS; PEDRO;
SIMÃO; RICO; MADALENA;
SUMO SACERDOTE; OBSESSORES;
PILATOS; MULHER DE PILATOS;
MARTA

PRIMEIRO ATO

Abre o pano. Acende-se um foco de luz no profeta Isaías; luz azul no elenco, que está espalhado pelo palco, uns de pé, outros de joelhos.

ISAÍAS *(berrando)* Nação pecaminosa de semente, que consta de malfeitores e de filhos que permitem a corrupção! Suas lavouras estão sendo devoradas diante de todos por estrangeiros. Como se fez prostituta a cidade fiel! Nela devia habitar a justiça, nela devia habitar a retidão, mas nela agora só há assassinos. Sua prata se transformou em escória. O seu vinho foi misturado com água. Seus príncipes são companheiros de ladrões e andam em busca de recompensas. Não fazem justiça ao órfão, nem à causa da viúva. Fazem decretos injustos, e os escribas não registram a opressão, para desviar do juízo os necessitados e para arrebatar dos pobres os direitos. Os que guiam esse povo só o desencaminham, e os que são guiados por eles são destruídos. Todavia, o povo não se volta contra quem o fere, nem busca no Senhor a salvação. A perversidade arde como o fogo. Mas, eis que é chegada a hora do despertar!

CORO Luz que ilumina as nações e todos os povos! Nós, que caminhamos retos, guardamos os dias de jejum e poupamos para os pobres, rogamos a sua paz! Senhor, agora que vai começando o fim, conceda-nos a sua paz!

ISAÍAS *(como se visse uma luz no céu)* Levantem-se, resplandeçam, porque já vem a luz! A glória do Senhor vem nascendo.

Luz sobe em resistência até o ponto máximo. Elenco todo, em coro, canta a "Canção da Esperança", de autoria de Jangada e Talismã.

CORO Surgiu no céu da esperança
mais uma estrela tão brilhante
é um novo Sol amanhecendo
anunciando que nasceu mais um infante.

Despertem e se façam crianças
como as flores desabrochando no jardim.
Brilhou uma grande estrela
é alfa, é ômega, é o princípio, é o fim.

NARRADOR Jesus nasceu em Belém da Judeia, filho de José, carpinteiro de profissão, e de Maria. Como está escrito na Lei, todo macho primogênito será consagrado ao Senhor.

CORO Que assim seja! Que Deus seja louvado!

MARIA (*erguendo os braços como se mostrasse aos céus a criança*) Minha alma se alegra em Deus, meu Senhor, porque me fez grande coisa, porque me fez mãe. E, desde agora, todas as gerações me tratarão com misericórdia e me chamarão de bem-aventurada.

CORO Bendito seja o fruto do vosso ventre, Maria!

MARIA Será chamado Jesus. Com os seus braços trabalhará valorosamente. Será humilde de coração e temente a Deus todo-poderoso, que não lhe deixará faltar o pão de cada dia.

VELHA ANA Bendita é Maria entre todas as mulheres! Bendito é o fruto do seu ventre! Ele será sempre lúcido nos seus combates. Generoso em seus dons. E saberá renunciar em favor de um mundo melhor, que tem de ser construído. Ele será livre e digno, e oferecerá amor ao final dos tempos. Bendita é Maria! Bendito é o fruto do seu ventre, Jesus!

MARIA Que assim seja!

Coro canta "Glória, aleluia", de autoria de Zeca da Casa Verde.

CORO Glória, aleluia
ao excelso criador
da semente do orvalho
do germinante calor
que vela dia e noite, noite e dia

nos dá o sono, o sonho e a alegria.
Doce redentor
nos cubra com seu manto de esplendor.
Luz que ilumina a própria luz
nos anima e conduz.
Perene fonte de justiça e amor
chegue até vós a nossa voz
Oh, adorado Senhor!

Luz apaga no final da música, acende na casa de Herodes.

HERODES Não me parecem tranquilos.

1º SACERDOTE E não estamos mesmo.

2º SACERDOTE O resultado do recenseamento nos inquieta.

HERODES Todos se alistaram. A obediência muito me alegra.

2º SACERDOTE Porém, a população cresceu muito ultimamente.

1º SACERDOTE E cada vez faltam mais empregos, alimentos, moradias.

2º SACERDOTE Nenhum tesouro está seguro em seus cofres quando um pai escuta o filho chorando de fome.

HERODES Você crê numa revolução?

2º SACERDOTE Não. Não acho que essa gentalha tenha capacidade de se organizar.

1º SACERDOTE Mas a fome é má conselheira.

2º SACERDOTE Com o crescimento da população, cresceu a miséria. O índice de assaltos também cresceu. Em toda parte as tensões explodem violentamente.

HERODES Temos soldados, não temos? E para que servem os soldados? Os soldados existem para proteger os que têm contra os que

não têm. E é assim que resolvo os problemas sociais. Não temam. Sei ser duro e impor com energia a paz social.

1º SACERDOTE Existem casos em que os soldados foram insuficientes para conter a multidão enfurecida e cega pela fome.

HERODES Que sugere, então?

2º SACERDOTE Talvez criar novos empregos.

HERODES Não há condição.

1º SACERDOTE Estamos diante de um grande problema.

HERODES Eu sei como resolver. Podem ir em paz.

Luz apaga. Acende foco em tocador de tambor. Penumbra em todo o palco. O elenco todo entra correndo, atendendo às batidas do tambor. Acende foco em Herodes.

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

Rufar de tambor. Coro grita. Entra foco de luz na cantora, que canta “Mães desoladas”, de autoria de Talismã e Jangada.

CANTORA Sobre nós a dor
em cada canto.
É fome, é horror
é pranto, é espanto.
Chora Sara, chora Ana
Joana e Raquel de Judá
choram tantas outras mães
que não há como contar

a terrível impiedade
abatendo as sementes.
São soldados da maldade
exterminando inocentes.

Apaga luz geral. Acende foco no narrador.

NARRADOR Mas Jesus, apesar de ser perseguido, escapou e cresceu em tamanho e graça, diante de Deus e dos homens.

Acende luz geral no templo. Jesus fala para os sacerdotes e para o povo.

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

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

JESUS Cego! Você não quer ver. Há fome em toda parte. São muitos os famintos. Nas casas dos pobres, a miséria é muito grande, e nas casas dos ricos todos se fartam. Então eu sei a quem chamo. Os famintos, os pequeninos, que me sigam! Meu reino será de quem me seguir.

CORO Viva Jesus! Ele é o nosso rei! Viva Jesus! Jesus, estou com você!

1º SACERDOTE Ele se diz rei.

CORO *(vaiando)* Fora! Fora do templo!

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

CORO Viva Jesus! Abaixo César!

1º SACERDOTE Esse é o rei dos mendigos.

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

JUDAS Não vai expulsar ninguém daqui.

1º SACERDOTE Esse homem é um subversivo.

PEDRO Subversivo é a mãe! Ele está falando o que é. Tá todo mundo no grito e vocês, sacerdotes, estão se fartando.

1º SACERDOTE Mas ele se diz rei. O rei dos mendigos!

2º SACERDOTE Você se diz rei?

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

CORO Viva Jesus! Viva Jesus!

1º SACERDOTE Quem são esses seus pequeninos?

JESUS Quem não largar o que tem e não me seguir não é digno de mim. E quem não estiver comigo está contra mim.

1º SACERDOTE Estão vendo? É um radical.

2º SACERDOTE Esse homem é um perigo. Sabe falar. Pode envolver os jovens. Com sua palavra fácil, pode seduzir as pessoas que não tenham boa formação.

JESUS Isso vai ser verdade. Vai ficar pai contra filho, e filho contra pai. Vão escutar falar de guerra, pois se levantará reino contra reino, nação contra nação.

2º SACERDOTE Ele é louco. Se deixarem, toca fogo no mundo.

Coro faz grande barulho. Uns aplaudem, outros voiam.

MARIA (*aproximando-se*) Jesus, vamos embora daqui, meu filho. Sou eu, sua mãe, quem pede. Vamos embora.

JESUS (*comovido*) Quem é minha mãe? Quem é minha família? (*pausa*) Em verdade eu digo, mulher: minha mãe, minha família são os que têm afinidade comigo. São os que creem em mim.

Jesus meigamente afasta Maria, que sai chorando.

1º SACERDOTE Ele é louco. Não reconheceu a própria mãe. Se deixarem, ele destrói a família. Subverte todos os valores. Mas esperem. Ele diz isso e aquilo, mas vamos fazer uma pergunta a ele e, pela resposta, se poderá julgar claramente se esse homem é ou não um subversivo. (*para Jesus*) A gente deve pagar tributo a César?

JESUS Quem tem uma moeda?

1º SACERDOTE Eu tenho. Aqui está.

JESUS De quem é essa cara aqui na moeda?

1º SACERDOTE De César.

JESUS Então, dê a César o que é dele. E a Deus, o que é de Deus.

Coro vibra por Jesus. Sacerdote se afasta bravo.

JESUS Agora eu vou.

SIMÃO Jesus... Eu sou Simão. Posso ir junto?

JESUS Você será chamado Pedro.

Cada um do coro vai se apresentando:

– Eu, Tiago, vou também.

– Eu, Simão Zelota.

– Eu, André.

– Eu, João.

– Eu, Felipe.

JUDAS Jesus! Eu, Judas, posso ir?

Jesus olha Judas por um tempo.

JESUS Venha, Judas Iscariotes.

RICO Eu também quero ir, Jesus.

JESUS Venda tudo o que tem, distribua para os pobres e venha.

RICO Assim não dá. Tenho muitos negócios.

JESUS É mais fácil um camelo passar no buraco de uma agulha do que um rico renunciar a seus privilégios. Por isso digo: muitos serão chamados e poucos, escolhidos. Fundaremos o reino de Deus sobre a Terra. Mas quero deixar bem claro que não se serve a dois senhores.

Gritaria entre o coro.

MADALENA (*aproximando-se*) Jesus! Jesus! Eu te amo. Posso ir com você?

JUDAS (*agarrando Madalena pelo braço*) Você não, putona! Você quer é queimar nosso movimento.

PEDRO Se acanhe, Judas. Quem decide é Jesus.

JUDAS Ele não conhece essa putona. Eu manjo. Se deixo, ela conta uma história e ele entra na dela.

PEDRO Deixe ela falar.

MADALENA Jesus! Jesus!

JESUS Fale, mulher. O que você quer?

MADALENA Eu te amo, Jesus.

JUDAS Ela é puta.

Coro vaia e xinga.

CORO Rei das putas!

1º SACERDOTE Já tinha entrado um louco, agora entrou uma puta. Esse templo está desmoralizado.

2º SACERDOTE Essa mulher não pode ficar aqui.

JESUS Por que não?

2º SACERDOTE Ela é uma pecadora.

JESUS E o que é o pecado?

2º SACERDOTE Não sabe o que é o pecado?

1º SACERDOTE Rei ignorante! Rei dos mendigos! Rei das prostitutas! Não conhece os velhos livros das leis? Nunca escutou falar em Isaías, em Moisés? Saia daqui, pilantra! E leve essa decaída com você. Este templo já tem lei.

JESUS Escutem, sacerdotes, doutores das leis e ricos! Eu não vim mudar a Lei. Mas vou lhes dizer que pecador é quem força os pequeninos ao pecado.

MADALENA Eu te amo, Jesus.

JESUS Fale, mulher. Abra seu coração.

1º SACERDOTE Na nossa frente, ela não pode falar.

Coro vaia.

JESUS Quem não tiver pecado, atire a primeira pedra. Olhem bem dentro de vocês. E quem não tiver pecado, então atire a primeira pedra.

Pausa longa.

JESUS Fale, mulher.

MADALENA Jesus, eu me chamo Madalena.

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

Pausa.

MADALENA Jesus, me livre desse martírio. Me leve com você.

JESUS Madalena, como você deve ter sofrido de amor e dos seus tristes cuidados. Venha comigo.

JUDAS Mas ela vai queimar nosso movimento.

JESUS Queima nada, Judas. Eu não acho que alguém deva ser punido por causa do amor. Quem muito amou, muito será perdoado.

2º SACERDOTE Prostituição nunca foi amor.

JESUS É um ofício a que se obrigam algumas mulheres que, por miséria, têm as fomes berrando mais do que os pudores. Mas essas mulheres, que são obrigadas a fazer esse humilhante serviço, não devem ser condenadas. Elas serão maiores no meu reino, porque para elas muito é negado e porque elas, mais do que todos, sentem na carne as injustiças desse mundo. Agora vamos!

1º SACERDOTE Quem for com ele será perseguido, preso, condenado.

JESUS Não temam a guerra os que desejam a paz. O nosso reino não é desse mundo e precisa ser conquistado. Eu sei que nenhum dos que me seguem escapará dos ódios e das perseguições. Mas quem ficar até o fim verá o reino de Deus.

Luz apaga no templo e acende na casa do SUMO SACERDOTE.

SUMO SACERDOTE Não, não. Prender ou matar um maluco desses não é bom negócio. Ele vira herói. Vai servir de bandeira para movimentos subversivos. Nesses casos a desmoralização do líder é muito mais eficiente. Entendem? Subornamos o maluco. Gastamos algum dinheiro, mas desiludimos o povo. Um líder corrompido é sempre um motivo de descrença para o povo. Eles ficam gerações e mais gerações sem crer em nada e em ninguém.

É dessa forma que se anulam líderes e profetas carismáticos. Corrompendo eles. Além de corromper os líderes, se manda prender, bater e, se preciso, até matar alguns dessa gentinha do povo. Isso para que a notícia se espalhe, e todos tenham medo e percebam que não valeu a pena entrar no movimento, que só serviu para beneficiar as lideranças. Os líderes se arreglam e o povão se dana.

1º SACERDOTE Isso é bem lógico.

2º SACERDOTE Um plano de mestre.

SUMO SACERDOTE Dividir inimigos é de grande eficiência, podem crer.

1º SACERDOTE Mas, se ele não aceitar o suborno?

SUMO SACERDOTE Aceita. Claro que aceita. Cada homem tem seu preço. Esse Jesus parece louco. Parece. Mas nunca saiu nu na rua. Se aceitar nossa proposta, ótimo. Será bem recompensado. Caso contrário... Bem, ele não precisa passar para o nosso lado de forma escandalosa. Basta ir amolecendo as posições na medida em que prospera materialmente. Isso leva o povo à descrença. Ao mesmo tempo, faremos leis severas, leis duras, que considerarão subversivo qualquer movimento que se pretenda organizar de baixo para cima. E tudo que não for organizado por nós é de baixo para cima, logo, subversivo e passível de ser punido com a morte na cruz. Agora cuidem dos entendimentos com Jesus.

Apaga luz na casa do SUMO SACERDOTE e acende fogo no tambor, que rufa. Depois acende fogo no SUMO SACERDOTE.

SUMO SACERDOTE Desta data em diante, fica expressamente proibido criticar as autoridades, e também ficam proibidas as associações clandestinas. Quem levantar a voz para criticar, maldizer, profetizar contra as autoridades, quem tentar reunir pessoas para se organizarem em sociedades secretas será crucificado.

Foco de luz apaga no SUMO SACERDOTE e acende em Jesus, que está rodeado pelos obsessores. Jesus é espancado brutalmente pelos obsessores e cai no chão. Os obsessores cercam Jesus, tentando seduzi-lo.

OBSESSORES Quer um reino? (*pausa*) Um reino? Um reino, Jesus? (*pausa*) Você quer? (*pausa*) Quer ter um reino? (*pausa*) Responda, Jesus!

JESUS Um reino de justiça, governado pela harmonia e pelo amor.

Jesus é espancado novamente, mais brutalmente ainda. Cai no chão e é levantado pelos cabelos.

OBSESSORES (*com afetada sedução*) As casas... os templos... os palácios... a vida que há neles... tudo pode ser seu, Jesus. Tudo. As casas... os templos... as vidas...

JESUS Deus meu, como eles podem dar o que não lhes pertence?

Os obsessores, furiosos, atacam Jesus com total violência. Depois que ele está caído no chão, começam a se esfregar em Jesus.

OBSESSORES A carne é fraca, Jesus... O gozo... o prazer... O prazer da carne... Como você quiser, Jesus...

JESUS (*suplicando*) Deus, Deus meu... (*pausa*) Vão com os seus. Eu ofereço minha vida para os meus.

Os demônios se afastam. Coro dos anjos canta "Só Jesus", de autoria de Zeca da Casa Verde.

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

é a justiça, é o pão
Jesus é a esperança
é o salvador.
Viva Jesus, viva Jesus
nosso condutor
que alegria poder cantar
que alegria poder amar
que alegria ter um salvador.

SEGUNDO ATO

Luz acende sobre Jesus, que prega para a multidão de mendigos, leprosos, aleijados e cegos.

JESUS Em verdade, eu digo. O pão que eu der é a minha carne, que eu darei para a vida do mundo. E, se não comerem da minha carne e não beberem do meu sangue, não terão vida em vocês mesmos. Porque a minha carne é a verdadeira comida, e o meu sangue é a verdadeira bebida.

Entra uma mulher correndo.

MULHER (*aflita*) Jesus! Jesus! Os soldados romanos prenderam e crucificaram setenta galileus.

A multidão murmura.

JESUS (*transfigurado*) Vocês por acaso pensam que esses galileus crucificados tinham alguma culpa? Eu digo que não. Eu digo que eles não tinham nenhuma culpa. Mas digo que, se não estiverem todos os galileus juntos, da mesma forma perecerão.

Entra um homem correndo.

HOMEM Jesus! Jesus! Mataram João Batista. Herodes mandou decepar a cabeça dele.

JESUS (*indignado*) Maldito seja! Maldito seja Herodes! Agora eu, que vim lançar o fogo sobre a terra, eu, que mais quero, se o fogo já está aceso? Mas importa que haja um certo batismo. Eu me angustio até que tudo se cumpra. Eu me angustio. Profetas têm vindo até o povo e são perseguidos e mortos. Mas dia virá em que será cobrado o sangue de todos os profetas e de todos os apóstolos, sangue que desde a fundação do mundo foi derramado. Ai de vocês então, doutores da lei! Ai de vocês,

que tiraram a chave da ciência e nela não entram. Ai de vocês, doutores da lei, que sobrecarregam o povo com fardos pesados!

Jesus chora e se afasta para rezar. Judas se aproxima de Pedro.

JUDAS Que espera Jesus? Já mataram João Batista. Agora é ele que vão pegar.

PEDRO Jesus espera o tempo propício. Não adianta querer alguma coisa sozinho.

JUDAS Sozinho? Veja, Pedro, esse povo miserável. Está indignado com os crimes que Herodes cometeu contra João. Esse povo segue Jesus. E está a fim de dar testemunho.

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

JUDAS Veja, Pedro, a reação do povo. (*para o povo*) Meu povo, escutem! É Judas Iscariotes quem está falando. Quem entre vocês está contente com a vida que está levando?

Coro murmura.

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

Coro murmura contra Herodes.

JUDAS Herodes aborrece o povo, mas agrada a César. Alguém ama César? O povo judeu está na miséria. César, que é romano, está na opulência. Em Roma, há fartura. Na Judeia, há fome,

peste, miséria por toda parte. Isso é justiça? Não. Justiça é pão repartido. Realmente isso é a justiça. Mas o que vem de Herodes fede. Herodes não escuta a fome do povo berrando. Ele está no alto da própria glória. E o que o povo judeu pode esperar de César, que tem glória ainda maior que Herodes? Nada. César nem sabe que o povo miserável existe. Jesus prega o amor, o trabalho, a igualdade entre os homens. Jesus é mau?

CORO Viva Jesus!

JUDAS O povo ama Jesus ou ama César?

CORO Viva Jesus!

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

CORO Viva Jesus!

JUDAS Silêncio! Vão agora. Tomem cuidado para que Herodes não saiba que a hora se aproxima.

O coro sai. Judas se aproxima de Pedro.

JUDAS (*para Pedro*) Viu, Pedro? O povo está com Jesus.

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

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

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

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

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

JUDAS Você está com medo. Pensa que não sei que você ambiciona um lugar muito importante no reino que Jesus promete? Você pensa que eu não sei?

PEDRO Só que eu não perco a noção da realidade. Sei que devemos ir por etapas. A primeira delas é conscientizar o povo. O reino que Jesus promete se conquista com lucidez. Não por angústia e desespero. Caso contrário, seria um reino como outro qualquer, sacudido a toda hora pelos conflitos gerados pelas paixões individuais. Entende?

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

PEDRO E assim será.

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

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

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

PEDRO Judas, você só pensa no poder. Mas o certo é que o reino de Jesus se fará pelo esclarecimento. O tempo não conta. Virá um

apóstolo, depois outro. E cada um vai um pouco mais além. Cada um, por sua vez, irá acrescentando um pouco, esclarecendo um pouco, até que a lei se cumpra.

JUDAS Pedro, nunca sei se você transfere a carga para as gerações futuras por burrice ou por medo da responsabilidade.

Jesus entra.

PEDRO Se você colocar mais uma vez sob suspeita a minha coragem, vai ter a violência que está querendo. Portanto, cuidado com a sua língua, ela pode perder você.

JUDAS A única coisa que posso perder com você é o tempo. Vou embora. Você saberá de mim.

PEDRO Espero não saber coisas tristes.

Judas sai.

JESUS O que discutiam, Pedro?

PEDRO Jesus! Nada, não. Coisas à toa. O Judas é...

JESUS Pedro, está escrito. Judas me trairá. Agora escuta bem: você me negará três vezes.

PEDRO Eu nunca farei isso.

JESUS Pedro, se eles pegarem você, me negue três vezes antes do galo cantar. É preciso.

PEDRO Mas Jesus...

JESUS Pedro, você é a pedra. Em cima de você, construirei minha igreja. Então, se eles pegarem você e perguntarem se me conhece, negue.

PEDRO Mas isso é mentira!

JESUS E daí?

Pedro encabula.

JESUS Pedro, vá cuidar da Páscoa. Quero estar com vocês todos nessa ocasião, porque creio que não haverá outra chance. Sinto que chega a hora em que vão me prender, escarnecer de mim, me injuriar, cuspir em mim, me açoitar e me matar. Desejo muito comer a Páscoa com vocês antes que essas coisas aconteçam.

PEDRO Mas, se a gente sabe que vão prender e matar você, a gente tem mais é que fugir e não ficar aí de bobeira comendo a Páscoa.

JESUS Pedro, se eu dissesse: Pai, me livre dessa hora amarga, eu fugiria sem que olhos inimigos me vissem. Mas quem entre o povo haveria de crer em mim e nas coisas que prego? O mais ingênuo diria: Falou, falou, falou que era preciso morrer para nascer de novo e depois fugiu. Por isso, espero essa hora amarga. E sei que é necessário que essas coisas ruins aconteçam para a glória dos que acreditaram na nossa pregação. Porque muitos têm dito coisas certas. Príncipes, doutores da lei e sacerdotes vêm e ensinam certo, mas poucos aprendem com eles, porque não correm riscos pelas coisas que ensinam e não creem de verdade nelas. Amam mais os privilégios que têm junto aos poderosos, e temem perdê-los. Amam a glória da matéria mais do que a glória do espírito. Eu sou a luz e dou testemunho para que ninguém permaneça nas trevas. E tenho convicção do que falo. E morrerei pelo que falo. Porque renascerei de novo no coração dos que creem em mim. Agora vamos. Reúna todos para a Páscoa.

Pedro e Jesus saem. Judas entra sorrateiro e chama um homem que está escondido. É o mesmo Rico da cena no templo.

JUDAS Ainda bem que você veio.

RICO Estou ficando louco. Nem sei por que vim.

JUDAS Sei que você tem simpatia pela causa de Jesus. Por isso marquei esse encontro.

RICO Isso é muito arriscado. Jesus anda pregando abertamente e a ele são atribuídas todas as revoltas populares. Não quero ficar sob suspeição de ser um de seus seguidores. Isso pode me levar para a prisão.

JUDAS Mas Jesus conta com sua ajuda.

RICO Estranho. Na sinagoga, nem quis falar comigo. Mal me aproximei, ele veio radicalizando: Venda tudo o que tem! Assim não dá conversa.

JUDAS Calma, homem. Foi Jesus que mandou eu vir até você.

RICO Jesus? O que ele quer de mim?

JUDAS Dinheiro.

RICO Dinheiro? Pra dar esmolas?

JUDAS Claro que não! Esmola não refresca a vida de ninguém. Ele quer dinheiro para comprar armas. Armas para tomar o poder.

RICO Jesus pretende começar uma rebelião?

JUDAS Antes do que você pensa. Jesus já fez acordo com os zelotas.

RICO Com os zelotas?

JUDAS Já está tudo certo. Os zelotas estão conosco. O povo segue Jesus cegamente. Ele falando, a gentinha vai atrás. Só precisamos das armas.

RICO Mas eu não tenho tanto dinheiro assim. Não dá pra financiar um movimento desses.

JUDAS Você tem que ajudar também com seu prestígio. Tem que fazer pressão para que mandem prender Jesus o quanto antes.

RICO Isso é fácil. Só não prenderam Jesus porque querem provas que se trata de um subversivo. Não provas inventadas pelos sacerdotes. Há entre os militares alguns que simpatizam com Jesus.

JUDAS E se eu servir de testemunha contra Jesus?

RICO Você?

JUDAS É. Testemunho contra Jesus. Eles prendem Jesus. Aí, eu entro em ação. Excito o povo para libertá-lo. Modéstia à parte, tenho tanto carisma e sou tão bom orador quanto Jesus.

Judas estende a mão para o Rico, que a aceita. Luz apaga. Acende na Santa Ceia. Todos os discípulos entram cantando "Viva a Páscoa", de autoria de Toniquinho Batuqueiro.

DISCÍPULOS Oh, Viva a Páscoa
será nossa redenção
se é preciso morrer
para nascer de novo
que seja feita a vontade do Criador.
Eis que é chegada a hora da decisão
abençoada seja a dor
Oh, Jesus, oh, Jesus
Eis que resplandece a própria luz
renascerá no coração do homem
o amor a Jesus.

JESUS Desejei muito comer com vocês essa Páscoa, antes que padeça. Porque não comerei outra até que ela se cumpra no reino de Deus. (*Jesus ergue o pão.*) Graças a Deus! (*Parte o pão.*) Este é o meu corpo, que eu dou a vocês. Comam e o façam em minha memória. (*Jesus pega o vinho.*) Graças a Deus! Este é meu sangue, que derramarei por vocês. Bebam. Mas entre vocês há um que me trai.

Todos murmuram.

JUDAS Serei eu, Jesus?

JESUS O que você tem que fazer, faça logo, Judas.

Judas sai correndo.

JESUS Nenhum de vocês tema pela própria vida. Quando prenderem vocês e os arrastarem para as sinagogas, para os magistrados, não fiquem com medo, nem se preocupem com o que vão dizer. Fiquem serenos e na mesma hora o Espírito Santo se manifestará, e vocês saberão o que dizer. Falar ou não falar. Agora venham.

Todos vão saindo e cantando novamente “Viva a Páscoa”. Luz apaga nos discípulos e acende na casa do SUMO SACERDOTE. Vão entrando Judas e o Rico. Param diante do SUMO SACERDOTE e dos outros sacerdotes.

RICO É esse o homem de quem falei.

1º SACERDOTE Como é o seu nome?

JUDAS Judas Iscariotes.

2º SACERDOTE Que sabe sobre Jesus?

JUDAS Andei com ele. Andava enganado. Achava que ele era um justo. Agora sei que não passa de um agitador, subversivo. Ele induz o povo sofrido à rebelião, na esperança de se fazer rei.

1º SACERDOTE Isso já sabemos.

JUDAS Sabem onde ele reúne o povo para tramar a rebelião? Não? Eu sei.

2º SACERDOTE Onde estão se reunindo?

JUDAS Não posso dizer.

1º SACERDOTE Idiota! Por que veio aqui então?

JUDAS Preciso de garantias. Preciso de dinheiro.

1º SACERDOTE Conheço os da sua laia. Um mercenário.

JUDAS (*indignado*) Não pensem que sou um qualquer. Preciso de dinheiro para fugir. Jesus tem muitos amigos. Se fico aqui, minha vida não vale nada. Mas tem outra coisa. Mesmo recebendo dinheiro para fugir, exijo sigilo sobre minha ação. Discretamente guiarei vocês até Jesus. Sigam de longe. Aquele que eu beijar é ele.

2º SACERDOTE Parece razoável.

1º SACERDOTE Pagarei trinta moedas. Mais do que o necessário para você ir até o fim do mundo. Agora vamos prender Jesus.

Luz apaga na casa do SUMO SACERDOTE. Acende sobre o grupo de Jesus.

JESUS Pai, afaste de mim esse cálice. Mas não se faça a minha vontade, e sim a sua. Assim na Terra como no céu.

Acende luz geral.

JUDAS Jesus! Jesus!

JESUS Que é que você quer de mim, Judas?

JUDAS Jesus, precisamos nos armar e armar o povo. Os soldados vão te prender.

JESUS Eis que chegou a hora.

JUDAS Precisamos levantar o povo em sua defesa, Jesus.

JESUS Será inútil, Judas. Essa gente ainda não está preparada. É preciso muito amor para se conseguir a libertação.

JUDAS Nós vamos libertar essa gente.

JESUS Ninguém liberta ninguém, Judas. Quem quiser ser livre, que se liberte.

JUDAS É preciso lutar! Lutar!

JESUS É preciso lutar, sem nunca desanimar. Se morrermos hoje, nasceremos amanhã. Se errarmos hoje, começamos a aprender amanhã. Como as criancinhas que tentam aprender a andar. Vacilam, caem, choram, se erguem e tentam de novo. É assim. Todos devem ser como crianças.

Judas, comovido, vacila.

JUDAS Jesus... eu te amo...

Judas beija Jesus.

1º SOLDADO Está cercado. Você está preso, Jesus.

Pedro puxa a espada e se coloca na frente de Jesus.

PEDRO Fuja, Jesus! Eu garanto. Fuja!

JESUS (*desarmando Pedro*) Não, Pedro. Não é esse o sangue que tem que ser derramado. (*para os guardas*) Eu sou Jesus. Vieram me prender, como se eu fosse um malfeitor. Mas todos os dias eu estou no templo pregando e não me prenderam. Está bem. Me levem preso. Mas deixem os outros.

Os guardas prendem Jesus e saem com ele. Dois soldados perseguem Pedro e o encurralam. Com as lanças, fazem um pau de arara e torturam Pedro.

1º SOLDADO Você é amigo de Jesus?

PEDRO Não conheço esse homem.

2º SOLDADO Você é amigo de Jesus?

PEDRO Eu, não!

1º SOLDADO Você é amigo dele.

PEDRO Não sou, não!

*Pedro desmaia e é abandonado pelos soldados. Rufam os tambores.
Foco acende em Pilatos.*

PILATOS De que o acusam?

1º SACERDOTE Esse homem anda subvertendo o povo por toda a Judeia. É um perigoso agitador.

MULHER DE PILATOS Pilatos, não julgue esse homem, eu imploro. Já tenho escutado falar muito dele. Sei bem que é um homem justo. Cheguei a sonhar com ele, Pilatos... Esse homem me perturba.

PILATOS Você tem a carne fraca, mulher.

MULHER Não à carne, Pilatos, esse homem me fala ao coração.

PILATOS *(vacilando)* Você é o rei dos judeus?

JESUS É o que dizem.

PILATOS Não vejo crime nesse homem.

1º SACERDOTE Ele vem desde a Galileia pregando contra César.

PILATOS Ele é galileu?

1º SACERDOTE É. Jesus é galileu.

PILATOS A Galileia é jurisdição de Herodes, que por certo está aqui em Jerusalém. Que Herodes julgue Jesus.

Herodes aparece no outro canto do palco.

HERODES Então esse é o tal de Jesus. Me alegre em ver você, Jesus. Escutei falarem maravilhas de você. Faz um milagre pra eu ver.

1º SACERDOTE Esse homem é um agitador, Herodes.

HERODES Faz um milagre, Jesus. Um só. E pronto. Está salvo.

2º SACERDOTE Esse homem é um agitador!

HERODES É só um louco.

1º SACERDOTE Se diz rei.

HERODES É? Então vamos vesti-lo de rei.

Vestem Jesus com roupas ridículas. O coro vaia.

HERODES Eu não vejo culpa nesse desgraçado. Que Pilatos o julgue!

MULHER Não o julgue, Pilatos. Minha intuição feminina não se engana, eu tenho sonhado com ele. Pelo meu sossego, não o julgue.

2º SACERDOTE Que o julgue Pilatos!

MULHER Não o julgue, Pilatos. Eu imploro. Não o julgue.

PILATOS Me apresentaram esse homem como subversivo. Eu não vejo culpa nele. Vou mandar castigá-lo e depois soltá-lo. Sabem que por ocasião da Páscoa é costume soltar um preso. E eu soltarei esse.

1º SACERDOTE Solte Barrabás.

PILATOS Barrabás é homicida.

2º SACERDOTE Menos perigoso do que Jesus.

PILATOS Que perigo oferece Jesus?

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

1º SACERDOTE Queremos a morte de Jesus.

2º SACERDOTE Ele deve ser crucificado.

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

PILATOS Eu soltarei Jesus.

1º SACERDOTE César saberá disso.

PILATOS Na Páscoa devo soltar um.

2º SACERDOTE Solte Barrabás.

PILATOS Não posso.

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

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

Gente armada coloca a espada sobre os outros.

CORO Barrabás! Solte Barrabás!

PILATOS Jesus é inocente. Barrabás é assassino.

CORO Viva Barrabás! Morra Jesus!

Judas entra no meio do povo.

JUDAS Essa é a hora
Essa é a hora amarga de tomar partido
hora do sacrifício e da renúncia
hora de tomar partido
hora do sim
hora do não
hora da definição
hora de tomar partido
hora que não admite neutro
hora que põe pai contra filho
filho contra pai
irmão contra irmão
É a hora de tomar partido
amanhã é muito tarde
os omissos serão culpados
Essa é a hora de tomar partido
Arranca o mofo do coração
abre os olhos, consulta os fatos
Essa é a hora de tomar partido
Se zombaram da tua crença
se escarneceram do teu trabalho
se pisaram no teu sonho
se te impuseram silêncio
se foste humilhado
se tens gritos sufocados
acorda, anda, desperta
Essa é a hora de tomar partido
acorda, anda, desperta
e toma partido
Pelo pão da tua mesa
por teu Deus, se tu o tens
pela casa onde vives
por teus filhos que virão
por tuas palavras mortas

por teus desejos frustrados
pelo sangue derramado
por teu próximo miserável
por afetos negados
por lágrimas mal enxutas
pelas leis burladas
faz cólera dos teus anseios de liberdade
desperta
e toma partido
É essa a hora
é essa a hora de tomar partido
Cada neutro é um oportunista
cada oportunista é um canalha
Toma partido
Não se serve a dois senhores
não se sorri para o inimigo
Acorda, anda, desperta
Essa é a hora de tomar partido
é essa a hora
é essa a hora
é essa a hora
de nascer em Jesus Cristo

Pausa.

PILATOS Quem devo soltar? Jesus ou Barrabás?

CORO Morra Jesus! Viva Barrabás! Morra Jesus!

JUDAS Não! Não! Viva Jesus! Viva Jesus!

CORO Morra Jesus! Viva Barrabás!

Judas, sem ânimo, cai no chão.

1º SACERDOTE O povo escolheu. Morra Jesus!

PILATOS Assim querem. Eu lavo as minhas mãos do sangue desse justo.

2º SACERDOTE Que Jesus seja crucificado!

O pessoal do coro arrasta Jesus para a cruz. Judas aproxima-se de Jesus.

JUDAS Jesus...

JESUS Que você quer de mim, Judas?

JUDAS Jesus...

Judas cai chorando. Jesus é arrastado pelo pessoal do coro. Judas, como louco, agarra o Rico. Jesus vai sendo crucificado.

JUDAS Eles vão crucificar Jesus!

RICO Estou vendo.

JUDAS Precisamos salvar ele!

RICO Você está louco!

JUDAS Foi o que combinamos.

RICO Nós dois sozinhos contra todos? Não salvamos ninguém. Agora cale a boca! Guarde o dinheiro que você conseguiu e fique feliz pelo lucro.

JUDAS Hipócrita! Hipócrita! Eu não quero esse dinheiro. Maldita hora em que me juntei a você, que nada tem com o povo. Pegue esse dinheiro!

Judas atira o dinheiro longe e sai correndo desesperado. Madalena, Maria e Marta estão ao lado da cruz com Jesus.

MARTA Jesus, porque nos quiseste salvar, foste crucificado. Ah, Jesus, sonho ardente de todas as raças que sonham com a libertação. Ah, Jesus amado, esperança das almas desterradas que procuram a luz.

MADALENA Ah, Jesus, nessa hora em que os cravos da ingratidão e os espinhos da incompreensão te ferem a carne, toda a humanidade é açoitada pelos inclementes ventos da solidão e condenada a procurar no próprio martírio a face de Deus.

MARIA Jesus se fez verdade em meus braços, mas para mim sempre foi criança. No entanto, não é por ele que choro nessa hora amarga. Choro por ti, homem, que Jesus quis como irmão e por quem foi recusado. É por ti que eu choro. Jesus quis te libertar e preferiste continuar escravo. Agora estás condenado a te libertar sozinho. Assim deve ser. E eu, que sei da dor, chorarei até o dia em que possa te abraçar e te chamar também “meu filho”.

CORO Bendita és, Maria, entre todas as mulheres. Bendito é o fruto do teu ventre.

MARIA Vamos semear. A seara é muito grande e os trabalhadores são poucos.

Explode o samba “Renascera”, de autoria de Jangada e Talismã.

Mais constante que o cantar do mar
mais alto e vibrante que o trovejar
sua mensagem traz as tintas da verdade
vence o tempo
é maior que a eternidade
Renascera
em cada coração
renascera

Pano fecha lentamente.

fim

MADAME
BLAVATSKY

Escrita em 1985, estreou em agosto do mesmo ano no Teatro Aliança Francesa, em São Paulo, com direção de Jorge Takla.

Personagens

HELENA; MÃE; CIGANA; PAI;
PADRE; GENERAL BLAVATSKY;
FAQUIR; MESTRE; MULHER
DOENTE; 1º MISSIONÁRIO;
2º MISSIONÁRIO; MONSTROS;
REPÓRTERES; ANNIE BESANT;
HOMEM SOTURNO; CORONEL
OLCOTT; JORNALISTA;
MEMBROS DA SOCIEDADE
INGLESA DE PESQUISAS
PSÍQUICAS; MEMBROS DA
SOCIEDADE TEOSÓFICA; MORTE

1ª cena

A luz abre em Helena Blavatsky, uma mulher velha e gorda (velhice e gordura artificiais), sentada numa cadeira de rodas, fumando um charuto. Seus olhos estão fixos num ponto no espaço. O foco de luz vai abrindo em resistência e deixa ver todos os atores e as atrizes da peça, elegantemente vestidos com roupas do fim do século passado, cada um tendo a seu lado uma mesinha de rodas com muitos apetrechos que serão usados durante a peça: perucas, bigodes, barbas, chapéus, óculos, roupas etc. Todos estão imóveis como se fossem marionetes. De repente, ouve-se um sino. E, neste exato momento, todos os atores e atrizes começam a se agitar nervosamente. Todos falam de forma frenética e rodeiam Helena. Não importa que o público não entenda o que dizem. O importante é o som: agonizante, hipnótico.

- TODOS — Deus. Deus. Deus. Deus. Deus.
 — O todo está em tudo e o tudo está no todo.
 — Cristo. Buda.
 — Mediunidade. Carma. Reencarnação. Os mestres.
 — A Igreja. O poder da Igreja.
 — O Estado. A autoridade. O dogma.
 — O absurdo da existência humana.
 — O Reino Britânico e seu grande esforço para auxiliar o povo hindu.
 — A teosofia. A teosofia. A teosofia.
 — Os protestantes ingleses e suas missões.
 — Os homens soturnos. Vênus. O planeta Vênus.
 — Charlatã. Impostora. Vigarista da mais baixa espécie.
 — A doutrina secreta. As verdades absolutas. A loucura.
 — A repressão.
 — Sexo. Sexo. Sexo. Sexo.
 — Loucura.
 — Neurose.
 — A mediunidade patológica.
 — A esquizofrenia. O carisma. A esquizofrenia. O carisma.
 — Mediunidade. Loucura. Doença.
 — Charlatanice da mais baixa qualidade.

Os atores e as atrizes vão ficando cada vez mais enlouquecidos. Vão repetindo suas falas. Não interessa o que dizem. Vão falando,

falando, falando. Enquanto isso, Helena levanta-se da cadeira de rodas e calmamente tira a roupa de velha e gorda e se transforma em mulher jovem e bonita. Simultaneamente, uma das atrizes se veste de velha, mãe de Helena. As duas se instalam num canto do palco. Os atores e as atrizes param de falar e ficam imóveis. A luz apaga nos atores, que saem de cena.

2ª cena

Helena e sua mãe, que está à morte, estão num canto do palco. No fundo do palco é projetado um mapa astrológico da noite de 30 para 31 de julho de 1831, na província de Ekaterinoslav, na Ucrânia. A descrição oral do mapa é opcional.

MÃE Chegou minha hora, Helena. E é bom que eu morra logo, filha querida. Não quero testemunhar nada de ruim que venha a acontecer a você. Os sinais, Helena, foram tantos os sinais! E eles me asseguram que você é uma diferenciada. Sua vida, seu destino, não serão como os das demais mulheres.

Helena se afasta da mãe e fica de costas para ela. A mãe fala como se profetizasse. Helena, de olhar distante, dá impressão de recordar o que escuta.

MÃE Você repousava nas profundezas da minha guarda materna e nossa Rússia estava sendo consumida numa terrível epidemia de cólera. As carroças repletas de cadáveres atolavam na lama das estradas e eram abandonadas para que os corpos apodrecidos fossem devorados pelos abutres. Em toda parte, a dor e o pranto. Eu temia por você, Helena. Mas, por Deus, você veio ao mundo na noite de 30 para 31 de julho, única noite do ano em que os espíritos do mal não têm nenhuma influência. Bendita seja a noite de 30 de julho. Mas, ai de você, Helena. Os sinais... Os sinais...

Ouve-se uma canção cigana. Entra uma cigana cantando e puxando um carro, auxiliada por dois atores vestidos de macaco – os bichos da Roda da Fortuna.

CIGANA Quer saber o futuro, moça bonita? (*maliciosa*) Tem coragem? Eu leio o tarô. Sou filha do vento, sou do povo da estrada. Para mim o tarô não tem segredos. Tenho poderes para ler seu futuro com clareza. (*pausa*) Tem coragem? (*Pausa. A cigana embaralha as cartas e as oferece a Helena*) Tire uma. (*Pausa. A cigana insiste*) Vamos, tire uma.

Helena vacila, depois tira uma. É projetado no fundo do palco o Arcano Maior número 13, o Arcano da Morte.

CIGANA (*assombrada*) O Arcano 13. O Arcano da Morte. Ela marca seu destino. Morrer para nascer de novo. A transformação pela morte. A imortalidade pela transformação. Tudo isso requer sacrifício, renúncia, sofrimento.

Helena vira as costas para a cigana e dá de cara com seu pai.

PAI Helena, Helena. Por Deus, minha filha, não se meta na vida dos outros. Essas coisas que você anda fazendo... O povo fala. Todos falam. Hipnose. Mediunidade. Clarividência. Magnetismo. Seus sonhos, as coisas que você diz ver. Meu Deus, Helena. Já bastam os ataques que você tem. Esses ataques... Meu Deus, qual é o homem que vai querer casar com uma mulher assim? Os homens querem mulheres sadias. Para... terem filhos. As mulheres têm que ser sadias. Os homens... eu sei como são os homens. Por Deus, Helena. Quem vai querer casar... Eu me preocupo. Todos falam dos seus ataques.

Helena vira as costas para o pai e se depara com a mãe, que está de pé.

MÃE A mulher não é um objeto. A mulher, Helena, tem direitos. A mulher é um ser humano e merece todo o respeito. Ela tem direitos, entende, Helena? Direitos de participar de todas as decisões, de escolher seus caminhos. Não se deixe sufocar por essa sociedade cheia de preconceitos, que sobrecarrega as mulheres com pesados fardos. Nós temos que conquistar nossos direitos todos, até o de votar.

A luz se acende sobre um padre russo, tipo ortodoxo.

PADRE Essa menina tem que ser exorcizada. As coisas que ela fez e afirma ver são causa de escândalo e ofendem a Deus. Bem que eu falei, quando no batizado dela minha batina pegou fogo. Era um sinal evidente de que essa menina é uma... uma...

MÃE (*furiosa*) Era, sim, um sinal evidente, padre. Um sinal evidente de que não se deve levar crianças estabanadas às igrejas. Uma criança que derrubou uma vela é um sinal? Por Deus, padre!...

PADRE O povo murmura.

MÃE Essa gente é supersticiosa, ignorante e faladeira. Até escutei dizer que quem derrubou a vela era o filho do padre.

PADRE Calúnia, calúnia.

MÃE Calúnia? Calúnia, padre, também é o que dizem da minha pobre Helena. Eu sei. Sou mãe, sei de minha filha. Ela está doente. Precisa de ar. De respirar livremente. Sem nenhuma repressão.

A mãe vai voltando para seu lugar de agonizante. Helena a ampara, chorando.

MÃE Helena... minha filha... eu...

HELENA Mãe... minha mãezinha...

PAI (*alegre*) Helena! Helena! Helena, filha querida, onde está você?

Helena anda até o meio do palco, próximo do pai.

(*eufórico*) Helena, consegui! Consegui, minha filha querida, um ótimo casamento pra você.

HELENA Não! Não, meu pai!

- PAI Você vai se casar com o general Blavatsky. *(Ri, alegre.)* Vai ser ótimo para você.
- HELENA Meu pai, o general é um homem ridículo. Tem o dobro da sua idade. É um tolo. Pinta o bigode, a barba, os cabelos. Não existe espírito naquela carcaça.
- PAI *(nervoso)* Não importa. Ele ainda é muito viril. *(Ri)* Sei bem das proezas do velho Blavatsky. As pessoas falam. Ele ainda faz muito sucesso nas casas de tolerância. *(Ri e fala para si mesmo.)* E dizem que o cacete dele é uma enormidade... *(para Helena)* Ele fará você feliz. É muito rico. Tenho certeza de que depois do casamento esses seus ataques... Você se casará com o Blavatsky e eu fico feliz, sossegado até para morrer. *(autoritário)* Está decidido seu casamento, Helena.
- HELENA Não, pai. Ele é um bode! Um bode! Ele é um bode!
- A luz se apaga no pai. Ouve-se uma gargalhada monstruosa e um bode vestido com túnica de general e com um falo enorme invade a cena. O bode, alucinado de desejo, rodeia Helena com seu enorme falo na mão, tentando encostar-se nela.*
- HELENA *(com nojo)* Não! Não!
- BLAVATSKY Que é, esposinha querida, acha grande? Mas eu vou enfiar devagar. *(Ri.)* Devagarinho. *(Ri.)* Não vai doer. Só vai doer um pouco. Um pouquinho, minha bela esposinha. Depois você acostuma. *(Ri.)* E vai pedir mais. Mais. Mais. *(bem asqueroso)* Pegue aqui, esposinha. Pegue aqui. Vamos. Tem vergonha? *(Ri.)* Este é o seu consolo. *(Ri.)*
- HELENA Deixe-me em paz.
- BLAVATSKY Que tem você? Sabe como é o seu nome? Helena Petróvna Blavatsky. Minha mulher. Fomos juntos às cerimônias. Agora você me pertence. E fará o que eu mandar. Pegue aqui. Pegue. *(Mostra o falo.)*
- HELENA Meu Deus! Meu Deus!

BLAVATSKY Vai pegar por bem ou por mal. Pegue. Se não queria pegar... se não... por que se casou comigo? Agora pegue.

Blavatsky tenta currar Helena. Os dois lutam. É uma luta furiosa, erótica, violenta. Por fim, Helena agarra o falo de Blavatsky e o aperta. Blavatsky berra, alucinado de dor.

HELENA Miserável! Nojento! Criatura repelente!

Blavatsky berra de dor e desfalece. Helena solta Blavatsky, que geme no chão. Helena respira com dificuldade e revira os olhos. Aos poucos, Blavatsky se reanima. Agora é um bode de falo mole.

BLAVATSKY Você não gosta de homem. É isso. Vou chamar seu pai e devolver você a ele coberta de vergonha.

O general Blavatsky sai. Aparece na penumbra a mãe de Helena.

MÃE A mulher não é um objeto. Ela tem deveres, evidentemente. Mas tem direitos. E um dos seus mais sagrados direitos é não se deixar violentar por homem algum. Seja ele quem for. A mulher não é um pasto para taras de ninguém.

A luz se apaga na mãe.

HELENA *(como se estivesse voltando de um pesadelo)* Eu não quero esse homem. Eu vou embora, meu pai. Vou para Constantinopla. Vou para a Índia. Vou correr mundo. Meu pai, meu pai. *(Chora.)* Pai. Meu pai. Eu vou para a Índia.

A luz se apaga.

3ª cena

A luz se acende num faquir. Ele tem um tamborzinho, um frasco com um líquido verde, um punhal, um pano branco. O faquir está tocando o tamborzinho e encantando uma cobra, ou espetando uma agulha no rosto, ou se pendurando de cabeça pra baixo – alguma coisa que

lembra um faquir em ação. Depois de um tempo, entra Helena e fica vendo o faquir atuar. De repente, o faquir para tudo e segura Helena pelo braço.

FAQUIR Você tem o dom da clarividência. Você sabe disso? Alguém ajudou você a desenvolver esse dom? Você precisa desenvolver cada vez mais sua clarividência. Não é por acaso que você tem esse dom. Não foi por acaso que você veio aqui. O acaso não existe. Você tem uma missão muito importante para realizar aqui na Terra. *(Pausa. O faquir olha profundamente nos olhos de Helena.)* Escute bem o que vou lhe dizer. *(O faquir estende a mão e continua olhando-a fixamente.)* Você quer que eu ajude? *(O faquir está com a mão estendida. Ele cutuca Helena, que está confusa. Por fim, ela compreende o que ele quer e lhe dá dinheiro. O homem ri, malicioso.)* Cada coisa tem um preço. *(Ri.)* E o que eu vou dizer não custou quase nada. *(Ri.)* Preste bem atenção. *(pausa)* No Tibete, no fundo de uma caverna sob a guarda dos monges, existe um livro que contém a revelação dos mistérios. *(Pausa. O faquir fica cada vez mais misterioso e Helena, cada vez mais pasma.)* Esse livro veio do planeta Vênus. Chama-se *As estâncias de Dzian*. Esse livro... eu tenho que dizer... esse livro é muito perigoso. Quem toma conhecimento dele... morre de maneira brutal... assassinada... pelos Homens Soturnos. Eles são terríveis... Fazem parte de uma organização que não quer o desenvolvimento da humanidade.

HELENA *(com medo)* Por que me diz essas coisas?

FAQUIR Você é clarividente. *(pausa)* E pode... com meu auxílio, isto é, se você quiser... Mas se não quiser... *(Ameaça.)* Se não quiser... *(pausa)* Tem o livre-arbítrio. Pode não querer. Mas aí é com você. Logo que eu vi você, tive a intuição e depois a percepção clara de que você é a pessoa predestinada a revelar esse livro. Mas há os Homens Soturnos, seres da penumbra, espíritos inferiores, que servem aos Deuses Irados Bebedores de Sangue. É meu dever falar desse perigo. *(pausa)* Mas você não estará sozinha. *(pausa)* E é seu dever revelar as verdades eternas contidas nesse livro. *(pausa)* Através de um trabalho...

você entra em êxtase. Você... seu espírito... uma viagem... nas profundas cavernas do Tibete.

Helena está rígida, respira com dificuldade. O faquir a rodeia, tocando o tamborzinho e encantando-a. Com o punhal, o faquir tira sangue da mão de Helena e risca o pano branco. Depois, dá o líquido verde para ela beber. Helena entra num estado de agitação. O faquir abre a bolsa de Helena e retira seu dinheiro. Helena fica cada vez mais agitada, até que, em desespero, tira sua roupa. Fica nua, ou com alguma roupa hindu esvoaçante. O toque vai crescendo, crescendo. Helena dança. Música explode, alucinante. O faquir sumiu. Helena dança, dança, dança. Por fim, cai no chão, esgotada. Aos poucos, Helena vai se recuperando. Sente muito frio. Pega suas roupas e as veste. Ouve-se um coro cantando lamentos que lembrem almas penadas. Na tela, é projetado um disco completamente branco brilhante. Helena fica de pé, de frente para o disco e de costas para o público. Aos poucos, Helena vai se virando para o público. Está com o olhar de alucinada e fixa um ponto no espaço vazio.

HELENA Nada existia, nem coisa alguma.
 Também não existia
 o céu luminoso
 nem o grande dossel celeste
 se abria lá em cima.
 O que cobria tudo?
 O que dava abrigo?
 O que estava oculto?
 Seria o abismo sem fundo da água?
 Não havia morte – entretanto nada era imortal.
 Somente o Um respirava exânime por si mesmo.
 Além Dele nada existia.
 Havia trevas.
 E a princípio tudo estava imerso
 na escuridão profunda – um oceano sem luz.
 O germe que ainda estava escondido na casca
 germinava uma natureza ao calor tórrido.
 Quem conhece o segredo?
 Quem o anunciou?

De onde, de onde surgiu essa criação multiforme?
 Os próprios deuses só nasceram mais tarde.
 De que, de onde, essa grande criação surgiu?
 Foi Sua vontade que criou tudo ou se ficou muda?
 O Altíssimo Vidente que está no céu mais alto,
 Ele sabe – ou talvez nem mesmo Ele saiba.¹

Helena está imóvel. Apaga-se o círculo branco brilhante e, em série bem rápida, são projetados os seguintes símbolos: 1) círculo branco com ponto preto no meio; 2) círculo branco com risco horizontal; 3) círculo branco com cruz no meio; 4) só a cruz; 5) círculo branco com o machado do Tao; 6) círculo branco com a cruz suástica; 7) círculo branco com risco vertical; 8) círculo branco em cima do machado do Tao; 9) símbolo de Vênus; 10) estrela de cinco pontas, com duas das pontas para cima. Quando termina a projeção dos símbolos, ouve-se um grito tenebroso. Helena corre para o meio do palco. Ouvem-se risadas diabólicas. Helena desperta, tenta fugir, mas é cercada por monstros que caem do urdimento do teatro. Outros monstros correm por carretilhas. Outros são projetados e outros ainda são animados pelo conjunto de balé. A música é alucinante, desesperadora. Tudo é assombroso. De repente, os monstros somem e Helena, exausta, anda cambaleante pelo palco. Surge o mestre marajá, príncipe hindu, com roupa linda, turbante glorioso, pedra faiscante. Vem de elefante. O mestre desce do elefante e se aproxima de Helena.

MESTRE (*docemente*) Helena Petrónna Blavatsky, jura solenemente pertencer à grande fraternidade da compaixão?

HELENA (*serenando*) Eu, Helena Petrónna Blavatsky, juro solenemente pertencer à grande fraternidade da compaixão. Minha alma será como a manga madura. Tão macia e doce quanto sua polpa dourada e brilhante, para o infortúnio do próximo. Tão dura como o caroço dessa fruta, para minhas próprias angústias e tristezas.

¹ Rig Veda, X, 129.

O mestre afaga ternamente os cabelos de Helena.

MESTRE Filha querida, você atravessou o manto da noite, onde olhos humanos nada contemplam. Você caminhou pelas vias das penas no rumo das praias da pátria, onde se encontram os bálsamos que recreiam nossos membros lassos e feridos. Mas você, cara Helena, ainda está muito longe da modalidade primordial do ser, da essência de todas as coisas que coroa de eternidade as horas e o tempo, e de infinito as zonas do espaço e a multiplicidade dos números. Por maior que seja seu orgulho, não blasfeme. Você ainda tem que caminhar muito até projetar seu olhar no silêncio absoluto.

HELENA Minha fraqueza lhe dirige as súplicas. Concede-me a imaginação dos poetas para que eu possa humanizar tudo o que perceba. E infiltre-me o seu alento para a luta. Derrame-me no ventre cingido de cobre o óleo da força que me dará a energia agressiva e a resistência para o combate perpétuo da vida, para a revolta santa e a justa cólera.

MESTRE Possuir um ideal é modificar a forma da sua vida profundamente, como pela própria morte. A sombra tem um corpo. O grande Deus é vivo. A seu mando, as inteligências de glória oferecem aos homens o vinho do conhecimento integral que só podem beber os fortes e audaciosos.

4ª cena

Helena, como se estivesse iluminada, dirige-se ao público em inflamado discurso.

HELENA Não existe nenhuma religião superior à verdade. Por isso, é torpe a ação dos missionários protestantes na Índia. Apoiados nas armas dos soldados do vice-rei britânico, no poder econômico de grupos estrangeiros e em técnicas de propaganda que em tudo lembram as práticas da baixa magia e da lavagem cerebral, eles vão aplainando o terreno para o odioso colonialismo, que

descaracteriza o homem comum, desvinculando-o de suas raízes culturais, da própria individualidade e da sua consciência de divindade. Fiquem atentos, meus irmãos hindus. Desconfiem dessas religiões que colocam Deus fora do homem e acima da natureza. Elas impõem a superstição, o sinal do cadáver religioso, como se a superstição fosse a própria religiosidade. Elas impõem o dogma e o autoritarismo, que sempre foram os grandes açoitados do gênero humano e os mais violentos inimigos da luz e da verdade. É necessário que cada um de nós ganhe consciência de que somos deuses. Se ganharmos essa consciência, ganhamos a dignidade, o cordão dourado da vida que não nos deixará sucumbir ao peso das injustiças sociais, da fome, da glória.

Sonoplastia: aplausos delirantes. Aproxima-se de Helena uma mulher doente, toda esfarrapada.

MULHER Madame Blavatsky, por Deus, madame. Não suporto mais a dor. Ajude-me, ajude-me, madame.

HELENA (*docemente*) Calma, minha irmã. Olhe nos meus olhos. Olhe só nos meus olhos. Agora relaxe. Vá sentindo sono, muito sono. Durma. Durma profundamente. (*A mulher dorme.*) Você não sente mais dores. Você sente uma sensação de paz. Sente um enorme conforto. Uma grande alegria interior. Agora desperte lentamente.

A doente vai despertando como de um sonho. Está perplexa. Sorri, encabulada. Passa a mão pelo lugar onde antes sentia dores. Não sabe o que fazer. Aproximam-se dois missionários ingleses.

1º MISSIONÁRIO (*Empurrando a mulher doente com seu bastão.*) Fora, vagabunda! Bem sabemos que não tem doença nenhuma.

2º MISSIONÁRIO (*Também empurrando a mulher.*) Fora! Fora! Queremos falar é com sua chefe. Afaste-se! Ande. Ande.

A mulher, assustada, afasta-se.

- 1º MISSIONÁRIO Precisamos ter uma conversa muito séria com a senhora.
- 2º MISSIONÁRIO E vamos direto ao assunto, Madame Blavatsky. Essa pregação que a senhora vem fazendo está insuflando o povo hindu contra as missões protestantes aqui na Índia.
- 1º MISSIONÁRIO E isso não pode continuar.
- 2º MISSIONÁRIO Está causando muitos problemas.
- 1º MISSIONÁRIO Temos que gastar muito dinheiro e esforços para neutralizar sua campanha.
- 2º MISSIONÁRIO O que queremos é que a senhora compreenda que temos como norma remover qualquer obstáculo que surja no nosso caminho. E queremos que saiba que fazemos isso sempre. Temos dois métodos.
- 1º MISSIONÁRIO Quer dizer, resolvemos nossos problemas por bem ou por mal. Celebramos acordos, o que para nós é preferível, muito embora seja mais dispendioso. Ou, no caso de lidarmos com pessoas duras, que dificultam tudo... nós fazemos uso da força. Método sempre eficiente.

Helena está apavorada. Começa a respirar com dificuldade e a revirar os olhos. Os missionários ameaçam agredi-la. A luz começa a baixar nesse plano e a acender-se em outro plano totalmente irreal. Quando a luz está quase se apagando, a doente invade a cena, empurra os dois missionários que seguram Helena, e as duas fogem para o outro plano. Mas logo são cercadas pelos Homens Soturnos, representados pelo corpo de baile. Podem ser vampiros ou semelhantes aos Deuses Irados Bebedores de Sangue do Bardo, Livro dos Mortos Tibetano. Eles trazem vários instrumentos de tortura antigos: roda, fornalhas, ferros em brasa. Os missionários e a mulher doente sumiram. Os Homens Soturnos agarram Helena.

- 1º MONSTRO Bruxa maldita! Você tomou conhecimento do livro *As estâncias de Dzian*, que foi roubado de nós, Homens Soturnos?

2º MONSTRO Você está fazendo revelações que provocam o desequilíbrio no subconsciente da humanidade.

3º MONSTRO Isso é crime.

4º MONSTRO Crime grave.

1º MONSTRO Será punida.

2º MONSTRO Prendam-na na roda.

3º MONSTRO Esquentem o ferro.

Helena é colocada na roda e já vão começar a puxar.

1º MONSTRO Esperem! Ela tem que falar para quem está trabalhando. Vamos, bruxa! Para quem você está trabalhando? Quem é o seu senhor?

2º MONSTRO Fale! Fale!

Surge num plano elevado a mãe de Helena.

MÃE Coragem, Helena. Coragem. Eu sabia que você iria sofrer. Mas é preciso coragem. Só suportando a dor você ganhará o direito de participar da própria história, de influir no próprio destino. Coragem, minha filha.

1º MONSTRO Fale, Helena. Quem é o seu senhor?

2º MONSTRO Vou queimar essa bruxa. Tragam os ferros. Ela vai falar. Claro que vai.

Os outros monstros, na maior agitação, pegam os ferros e vão se aproximando de Helena. Surge a Cigana. É projetado o Arcano da Morte outra vez.

CIGANA Coragem, Helena. As cartas preveniram você. É necessário morrer para nascer de novo. Coragem, Helena. A transformação

pela morte. A imortalidade pela transformação. Não se entregue, Helena.

Os monstros se aproximam cada vez mais de Helena.

1º MONSTRO Esperem! Esperem! O ferro em brasa não me diverte tanto. Essa bruxa é capaz de ter parte com os espíritos do fogo e suportar a dor.

Surge a imagem do padre.

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

MÃE (*furiosa*) Cale essa boca, miserável mensageiro do obscurantismo, da ignorância e da superstição.

1º MONSTRO (*rindo*) O fogo essa bruxa não teme. Mas eu sei o que ela teme. (*Rindo muito, aproxima-se de Helena e rasga a roupa dela, sempre rindo de sua nudez.*) Não quer falar quem é seu senhor? Não quer?

O monstro assobia. Entra o bode Blavatsky com o falo duro na mão. Está mais libidinoso do que nunca. Os monstros vibram de alegria e tesão. Masturbam-se. Um tenta enrubar o outro.

1º MONSTRO Ela é sua, general Blavatsky. (*Os monstros berram de alegria.*) E depois será de cada um de nós.

MÃE Não se entregue, Helena.

CIGANA Não se entregue, Helena. As cartas avisaram. Resista, Helena.

PADRE (*com histeria total*) Assim não. Assim é uma loucura.

1º MONSTRO Cala essa boca, padre. O padre é de vocês.

Os monstros uivam e começam a agarrar o padre e a tirar sua batina. Todos riem.

1º MONSTRO Vamos, general. Vença pelo menos essa batalha.

O bode general, lascivo e nojento, atira-se sobre Helena com uma enorme língua artificial e começa a lambar seus seios, a acariciá-la de forma a dar náusea. Helena esforça-se para se soltar. Primeiro consegue soltar os pés. E com eles afasta o bode. Depois solta as mãos. Furiosa, agarra a arma de um dos monstros que se entretém com o padre e ataca o bode general.

1º MONSTRO Segurem a bruxa. Peguem-na. Não a deixem escapar.

Todos vão cercando Helena. De repente, surge a mulher doente, que, com agilidade, enrola Helena nos panos da roupa rasgada, puxando-a para o plano inicial da cena, onde missionários a esperam. Helena fica caída entre eles, e a doente volta a observar a cena de longe e com medo. Luz apaga no plano dos monstros. Todos eles sumiram.

1º MISSIONÁRIO Espero que essa amostra lhe sirva como exemplo do que pode lhe acontecer se não houver um acordo.

2º MISSIONÁRIO Passe muito bem, Madame Blavatsky.

Helena está completamente zozza. A doente tenta se aproximar. Helena leva um susto. A doente foge com medo. Aos poucos, com grande esforço, Helena começa a ficar em pé. Caminha vacilante pelo palco.

HELENA Pai. Meu pai. Meu pai.

Surge o pai.

PAI Lamento muito, filha querida, mas você não pode voltar para a Rússia.

HELENA Meu pai... me ajude... por Deus... eu não sou mais aquela menina nervosa... que tinha ataques... que lhe dava tanto trabalho. Eu sei, sei bem como lhe dei trabalho com meus ataques. Mas agora

eu estou completamente curada... daqueles ataques. Eu não tenho mais... nada daquilo. Eu encontrei gente formidável. Eles me ajudaram. Hoje sou outra pessoa.

PAI Fico tão feliz em saber disso, Helena. Mas compreenda: para a Rússia você não pode voltar. O general Blavatsky é um homem muito rancoroso. Ainda tem muito poder em suas mãos e não esquece... (*constrangido*) Ele não esquece a humilhação, Helena...

HELENA (*nervosa, chorando*) Por Deus, meu pai. Eu não posso ficar aqui. Aqui na Índia eu... Meu pai, eu estou sozinha... muito sozinha... Não tenho dinheiro... preciso viajar... Eu... não tenho nada... Não tenho dinheiro...

PAI Helena...

Helena para a crise de repente e olha para o pai.

PAI Eu tenho este dinheiro. Fique com ele. Viaje.

O pai sai de cena.

HELENA (*de joelhos, olhando o dinheiro*) Eu vou para a Europa... Eu vou dar aulas de piano... escrever... traduzir o livro *As estâncias de Dzian*. Eu... vou correr mundo.

Helena dá uns passos vacilantes, sem rumo. A luz se apaga.

5ª cena

Luz abre sobre Helena, que está rodeada pelos atores e atrizes, com suas mesinhas de disfarces. Eles, nessa cena, são jornalistas. À medida que fazem perguntas, mudam de tipo.

HELENA Sim, é verdade. Tenho viajado pelo mundo todo. Procuo conhecer costumes, religião, cultura, língua dos povos que visito.

1º REPÓRTER Quem paga essas andanças?

2º REPÓRTER Quem paga?

3º REPÓRTER É rica?

4º REPÓRTER De onde vem o dinheiro?

HELENA Não sou rica. Aonde vou, vou às custas do meu trabalho. Faço conferências, dou aulas, escrevo para jornais e revistas.

3º REPÓRTER Também pratica a baixa magia?

HELENA Não pratico nenhuma magia. Baixa magia é o abuso dos poderes psíquicos ou de qualquer segredo da natureza. Baixa magia é o ato de aplicar poderes ocultos para fins egoístas e pecaminosos.

1º REPÓRTER Mas a senhora tem feito milagres, curado pessoas. Esses milagres rendem dinheiro?

HELENA Milagre se supõe que seja alguma operação sobrenatural, mas na verdade não é nada superior ou fora da natureza e de suas leis. Entre as muitas formas de “milagres” apresentados à investigação moderna, temos a hipnose e um aspecto de seus poderes conhecido como sugestão, forma de transmissão de pensamento que se emprega com êxito para combater certas enfermidades especiais. Eu nada cobro por esses “milagres”.

2º REPÓRTER A senhora lutou ao lado de Garibaldi na Itália?

HELENA Sempre coloco meu coração nas causas justas. Lutei ao lado de Garibaldi contra o papado e fui ferida na batalha de Mentana.

4º REPÓRTER A senhora nega Jesus Cristo?

HELENA Nunca neguei o Senhor Jesus Cristo. Nem nunca faria isso. Apenas não consigo relacionar o Senhor Jesus Cristo com o cristianismo e suas igrejas.

5º REPÓRTER É por isso que a senhora faz campanha sistemática contra a missão protestante inglesa na Índia?

HELENA Não. O que tenho denunciado é que os missionários protestantes ingleses não têm o direito de interferir de forma arbitrária e violenta para impor sua religião e sua cultura a um povo que é muito mais evoluído espiritualmente que os ingleses.

1º REPÓRTER Absurdo.

2º REPÓRTER Loucura.

3º REPÓRTER É uma afronta.

4º REPÓRTER Essa mulher é uma demente.

5º REPÓRTER Só diz besteiras.

1º REPÓRTER A senhora sabe que está sendo acusada de espã russa?

HELENA (*calma*) Mas do que não me acusam? Acusam-me de tudo. Hoje mesmo dei muita risada ao ler um artigo de um senhor que escreveu que meu nome merece passar para a posteridade porque eu sou a mais perfeita impostora deste século. Alguém por acaso se lembrou de perguntar a esse senhor a quem ele serve? Quem paga seu ordenado? Ninguém lhe pergunta nada. (*Cresce.*) E ele tem espaço nos jornais para continuar me caluniando e defendendo os interesses dos seus senhores. Os missionários protestantes ingleses estão fazendo na Índia o mesmo que os padres jesuítas fizeram na América Latina. Eles se valem da religião para aplinar o terreno para o odioso colonialismo.

UMA REPÓRTER (ANNIE BESANT) Não creio que um povo atrasado e miserável possa dispensar o esforço que o Império Britânico vem fazendo para auxiliar seu desenvolvimento.

HELENA (*fixando seus olhos na repórter*) Você é Annie? Annie Besant?

ANNIE *(encabulada)* Sim, sou eu.

HELENA Bela e doce Annie, eu estava mesmo querendo encontrar você. Tenho lido seus artigos e fico a me perguntar: Quem é? Como será essa moça tão inteligente, que escreve com tanta fluência e elegância... *(dura)* a respeito de coisas que não conhece?

ANNIE A senhora vê os missionários ingleses na Índia como seres diabólicos, incapazes de uma ação, de um gesto de generosidade. Nossos missionários seriam capazes de tudo para se apoderarem do corpo e da alma dos pobres e miseráveis hindus. Mas a senhora não conta os inúmeros benefícios que eles levaram para aquele povo. Assistência médica, por exemplo.

A luz se apaga em Annie, Helena e os jornalistas, e se acende em dois missionários.

1º MISSIONÁRIO Nossa ação na Índia está ficando cada vez mais difícil.

2º MISSIONÁRIO Os novos obstáculos surgidos são devidos a essa maldita Madame Blavatsky. Não se pode negar o grande carisma e a força de argumentação dela. É ela que está jogando o povo hindu e a opinião pública contra nós, ingleses.

1º MISSIONÁRIO Você supervaloriza essa bruxa. O carisma dela de que tanto falam mais parece uma esquizofrenia exacerbada. Ela é louca. Faz milagres. Fala com mestres invisíveis e teme homens de outro planeta. Mas o maior absurdo é vocês não terem tirado essa bruxa louca do caminho.

2º MISSIONÁRIO Temos um plano. Só queríamos a aprovação do comando.

1º MISSIONÁRIO Se é para facilitar nosso avanço na Índia, não precisa perder tempo com burocracia. Tome as iniciativas. Mas veja bem: o ônus do que venha a acontecer com essa mulher não pode em hipótese alguma pesar sobre nossa missão na Índia.

A luz se apaga nos missionários e se acende em Helena, Annie e jornalistas.

HELENA (carinhosa) Annie, bela e doce Annie, os hindus têm sua própria medicina. Eles se valem de ervas, estados de êxtase e até de veneno de cobra contra doenças. E será dessa medicina, tida como feitiçaria por vocês, ingleses, que o povo hindu vai ter que se valer, se um dia quiser ser realmente livre. Ao serem expulsos da Índia, os colonizadores levarão junto suas drogas. Percebe, Annie querida, como a cultura imposta de cima para baixo tem a finalidade de tornar o povo dependente?

ANNIE Seu poder de argumentação é realmente muito forte. A senhora está quase me convencendo. Mas de onde vem toda essa sua cultura?

1º REPÓRTER A bruxa envolveu a Annie.

2º REPÓRTER Não acredito no que vejo.

3º REPÓRTER Vai casar com nossa Annie ainda hoje.

4º REPÓRTER Mulher com mulher, sinal dos tempos.

HELENA Tudo o que sei me é transmitido pelos mestres. Eles me orientam. Sei que você vai ter contato com eles. Pressinto. Eu vou lhe falar muito em breve de algumas coisas maravilhosas.

1º REPÓRTER É inacreditável.

2º REPÓRTER A carne é fraca.

3º REPÓRTER Só pode ser bruxaria.

4º REPÓRTER A Annie vai ser mulher de mulher. Pobre Annie. E nada podemos fazer.

5º REPÓRTER Essa madame é mesmo diabólica.

A luz se apaga em Annie, Helena e nos jornalistas. Acende-se no 2º Missionário, que tem diante de si um Homem Soturno. O 1º Missionário assiste à cena à distância.

2º MISSIONÁRIO Você foi escolhido para executar Helena Petrónva Blavatsky. Você foi escolhido pelos seus méritos. Por sua fidelidade à nossa causa. Por sua coragem pessoal. Por seu autocontrole. E porque tecnicamente você é o melhor.

HOMEM
SOTURNO Obrigado.

Em forma de ritual, o 2º Missionário entrega a arma ao Homem Soturno, que também a recebe com solenidade.

2º MISSIONÁRIO Está pronto?

HOMEM
SOTURNO Sim, estou.

2º MISSIONÁRIO Jura cumprir sua missão, seja qual for o risco?

HOMEM
SOTURNO Juro. Minha vida não me pertence.

A luz se apaga nos homens e se acende em Helena e Annie.

ANNIE A senhora é realmente uma figura fascinante. Nunca poderia imaginar essas coisas todas sobre a Índia. Sempre quis ir lá. Agora com certeza irei.

1º REPÓRTER Essa está no papo da bruxa.

2º REPÓRTER Essa Annie nunca me enganou.

HELENA Senhores jornalistas, mais perguntas?

5º REPÓRTER Pra mim, chega. O que vi foi suficiente.

HELENA Tenho certeza de que o senhor viu muito pouco.

5º REPÓRTER Não tenho coragem para ver o resto.

Todos riem. Entram os dois missionários.

1º MISSIONÁRIO Temo ter chegado tarde para a entrevista.

2º MISSIONÁRIO Será que a senhora teria a bondade e a paciência de nos responder provavelmente as mesmas perguntas que nossos colegas lhe fizeram?

1º MISSIONÁRIO Temos particular interesse por seu pensamento altamente instigador.

Nesse momento entra o Homem Soturno, de revólver em punho.

HOMEM
SOTURNO Helena Petrónva Blavatsky! Vai morrer!

O homem puxa o gatilho, o revólver falha. Tenta de novo. Outra vez o revólver falha. Todos estão sem ação.

HELENA Por que quer me matar? Quem mandou você aqui?

HOMEM
SOTURNO Não sei... Não sei... Parece que uma força estranha me guiou.

O 2º Missionário saca uma arma e, sem vacilar, fuzila o Homem Soturno.

2º MISSIONÁRIO Tive que atirar. Sem dúvida era um psicopata.

1º MISSIONÁRIO Fez bem em matá-lo. O maníaco estava armado e nossas vidas corriam perigo. Não se podia correr riscos tentando desarmar um assassino sanguinário. Sou testemunha de que o senhor agiu em legítima defesa de nós todos. Vamos tirar esse corpo daqui.

Todos os jornalistas saem arrastando o cadáver. Annie vai sair, mas Helena a segura pelo braço.

HELENA Annie...

ANNIE Precisa de alguma coisa?

HELENA Foram os Homens Soturnos.

ANNIE Os Homens Soturnos?

HELENA Uma organização com base noutra plano. Eles querem impedir que eu traduza o livro *As estâncias de Dzian*. Eles não querem permitir a evolução da humanidade.

ANNIE Se é uma organização que quer eliminar a senhora, eles vão tentar de novo. A senhora corre perigo.

HELENA Sim, eu sei...

Helena respira com dificuldade, revira os olhos.

ANNIE Madame Blavatsky! Madame Blavatsky!

HELENA (*voltando a si*) Sinto que aqui na Inglaterra não estou segura... Eu preciso... Mas como?

ANNIE Alguma coisa que eu possa ajudar?

HELENA Eu tenho convites para conferências nos Estados Unidos e no México. A passagem, a estadia lá, nada disso é problema. Aliás, ir lá é uma forma até de sobreviver enquanto escrevo minha obra. Mas... precisava antes saldar alguns compromissos que assumi aqui. Não quero ter fama de má pagadora. Já pensou, Annie, como essas pessoas que não gostam de mim iam explorar o fato?

ANNIE Se a questão é dinheiro, eu posso dar um jeito. Pode começar a arrumar as malas.

HELENA *(comovida)* Annie, Annie querida. *(Olha bem nos olhos de Annie. Vai puxando Annie para si como se fosse beijá-la, mas encosta a cabeça dela no seu peito.)* Annie, eu sei, como sei, bela e doce Annie, como você vai ter um papel importante nessa luta.

Helena beija a testa de Annie. A luz se apaga.

6ª cena

A luz se acende no coronel Olcott e em Helena.

OLCOTT Todos ficamos muito felizes quando soubemos que aceitaria nosso convite. Tenho certeza de que a sua presença trará grande contribuição para os ocultistas dos Estados Unidos.

HELENA Permitam os mestres que eu possa dar uma contribuição.

OLCOTT Sua presença já é uma ajuda considerável. Estamos conscientes de que temos agido de forma dispersa e da necessidade de uma sociedade que congregue a todos. Só uma mestra da sua envergadura pode ser o elemento aglutinador de todas as correntes.

HELENA Coronel Olcott, não é fácil a formação de uma sociedade desse tipo. A ela se filiarão os verdadeiros ocultistas, mas também os charlatões, mistificadores, médiuns patológicos e ricos sem fé, mas cheios de tédio, ansiosos por sensações novas.

OLCOTT Tenho certa experiência nesse campo. Antes de me desencantar com Kardec, dirigi várias sociedades espíritas. A fauna que se agrega é realmente incrível. Mas os doentes... ou se curam... ou vão embora por si mesmos. Quanto ao pessoal do dinheiro... por que não satisfazer um pouco a curiosidade deles? *(Helena se mostra escandalizada.)* Creia, madame, o dinheiro dessa gente pode criar condições para que a senhora prossiga escrevendo sua obra monumental.

HELENA Ter um pouco de sossego para escrever é um sonho que acalento há tanto tempo. Mas eu tenho a impressão...

OLCOTT Todos nós sabemos do seu desapego, sabemos mesmo que a senhora tem desprezo pelas coisas materiais, mas afinal um mínimo de conforto não é crime. E sua Doutrina Secreta, assim que for revelada, irá beneficiar toda a humanidade. (*sério*) E tem outra coisa. Não queria tocar nesse assunto, mas é preciso. Só uma sociedade bem organizada poderá protegê-la da ação dos Homens Soturnos.

Helena empalidece.

OLCOTT Vamos fundar o Clube dos Milagres. A senhora terá um pouco de paz para trabalhar e proteção contra essa organização malévola. Eu cuidarei da parte burocrática.

HELENA Sei da sua eficiência. Mas existem problemas a serem considerados. Meu visto de entrada nesse país é como turista. Válido por seis meses.

OLCOTT Tenho muitos amigos. Muito figurão influente será frequentador do nosso clube.

HELENA Não ponho em dúvida seu prestígio. Mas a embaixada inglesa fez e continua fazendo pressão para seu governo não permitir que se prolongue minha estada aqui. Até minhas conferências tentam impedir.

OLCOTT Eles nos criam muitos obstáculos no plano material e no espiritual também. Mas sei que, unidos, nós venceremos esses obstáculos. A senhora é casada ou solteira, Madame Blavatsky?

HELENA (*encabulada*) Eu... sou viúva...

OLCOTT Eu também estou desimpedido. Case comigo, madame, e nem toda a Armada Britânica, com seus poderosos canhões, nem os

Homens Soturnos, com suas maldades, conseguirão tirá-la do solo americano.

Helena fica totalmente encabulada. Vira-se de costas para o coronel Olcott e vê o bode Blavatsky com o falo na mão e cara de tesão.

Helena se volta, aflita, para o coronel Olcott.

HELENA (muito nervosa) Coronel... Coronel... Eu tenho que lhe dizer...

OLCOTT (calmo) Não diga nada. Eu também, madame... há muito fiz voto de castidade.

Helena se apoia no braço do coronel Olcott e, vitoriosa, se vira para o bode Blavatsky, que desaparece. Helena sorri, dá as mãos para o coronel Olcott. Depois de um tempo, ele se dirige à plateia, como se fossem os frequentadores do Clube dos Milagres, enquanto Helena permanece sentada, concentrada, de olhos fechados.

OLCOTT Tenho certeza de que ninguém ficará decepcionado com o que vão presenciar. Os fenômenos provocados por Madame Blavatsky são realmente assombrosos. E ela os provoca com a única finalidade de despertar novas perspectivas espirituais nesses tempos de tanto materialismo e descrença.

Olcott aproxima-se de Helena, que respira fundo, revira os olhos e por fim adormece, entra em transe. Sem que o público perceba, ele tira da manga do paletó uma flor, mas faz a plateia supor que ela surgiu das mãos de Helena. Assim que ele exhibe a flor para o público, entra em cena o jornalista.

JORNALISTA Quero lhe falar, Coronel.

OLCOTT (Espanta-se com o jornalista.) Só peço que seja breve. A Madame...

JORNALISTA A Madame por enquanto está bem. Mas serei breve. Quero que saiba que vou denunciar pelo meu jornal toda a farsa que o senhor e essa Madame Blavatsky vêm realizando nesse

Clube dos Milagres, para agarrar incautos, supersticiosos e carentes.

OLCOTT Espere. Antes de qualquer atitude, quero que leia os livros da Madame Blavatsky. Tenho certeza de que o senhor compreenderá...

JORNALISTA Já vi o bastante, Coronel. (*Sai.*)

HELENA (*despertando, meio zozna*) Estou com muita dor nas pernas.

OLCOTT Creio que está na hora de pararmos com essas atividades. A senhora está se desgastando muito e os resultados não são os esperados.

HELENA Que bom que o senhor tocou nesse assunto. Eu já vinha pensando nisso há muito tempo.

OLCOTT Deve ser transmissão de pensamento.

HELENA Ou inspiração dos mestres.

Helena tenta se levantar, sente dores. O coronel Olcott a ajuda.

HELENA Tenho pensado num grupo de estudos de filosofia, religião e ciências ocultas.

OLCOTT Uma espécie de sociedade teosófica?

HELENA (*com dores, mas entusiasmada*) Sociedade teosófica, se entendermos a teosofia como a entendiam os neoplatônicos do terceiro século. Uma forma de interpretar os acontecimentos do mundo exterior em correspondência com as experiências da alma humana.

OLCOTT Seu pensamento é brilhante e claro. Opõe-se à lógica e ao racionalismo aristotélico. Com certeza vai gerar muita polêmica.

Precisamos conseguir o apoio das várias religiões orientais e das correntes ocultistas da Índia.

Helena sente dores nas pernas. O coronel a ajuda a vestir o casacão que a engorda e o gorro que a envelhece, lhe dá uma bengala e um charuto.

HELENA (com dores, mas otimista) Nossa sociedade não será religiosa, nem política. Será uma grande fraternidade. Promoveremos a reconciliação de todas as religiões, seitas e nações, sob um sistema de ética comum, baseado em verdades eternas.

7ª cena

A luz se acende em 1º e 2º Missionários.

1º MISSIONÁRIO Chegaram notícias daquela mulher horrível, Helena Petróvna Blavatsky. Ela fundou com um tal de coronel Olcott uma sociedade que pretende ter ramificações pelo mundo inteiro. A base será aqui em Londres. Isso significa problemas para nós. Problemas que temos que resolver rapidamente.

2º MISSIONÁRIO Dessa vez não haverá falhas. A bruxa será eliminada.

1º MISSIONÁRIO Nada de violência. Dessa vez vamos agir de outra forma. Vamos desmoralizá-la. Aliás, o motivo que a fez sair dos Estados Unidos foi uma campanha de um jornal contra ela. Nós vamos estender essa campanha para qualquer lugar aonde ela vá.

2º MISSIONÁRIO Essa é uma boa tática. Em pouco tempo a bruxa estará desmoralizada.

1º MISSIONÁRIO Temos aqui em Londres a Sociedade Inglesa de Pesquisas Psíquicas. Infiltra um dos nossos agentes nessa sociedade. Ele deve instigar os ataques à bruxa. Não será difícil. Essa sociedade é composta de uns assexuados ávidos de espaço para aparecer,

uns intelectualoides histéricos e uns doentes mentais sem noção de nada. Todos eles odeiam a Blavatsky. Não perdoam o sucesso da bruxa. E por isso nos servirão com entusiasmo.

Os dois riem. A luz se apaga nos missionários.

8ª cena

A luz acende em Annie, que empurra Helena na cadeira de rodas.

ANNIE A madame vai precisar de muito repouso.

HELENA Tenho que continuar a escrever minha obra e acabar a tradução de *As estâncias de Dzian*.

ANNIE Por que não se vale dos seus dons de cura para aliviar seu sofrimento? A senhora já curou tanta gente.

HELENA No ocultismo deve ser feito um juramento soleníssimo de jamais fazermos uso de qualquer poder adquirido ou recebido em benefício próprio. Isso seria pôr um pé na rampa que vai dar no abismo da baixa magia. Eu fiz esse voto.

ANNIE Aliviando as suas dores, poderia ter melhores condições para escrever.

HELENA Não sou eu, doce Annie, que vou sustentar que os fins justificam os meios. (*Helena sente dores.*) E depois, minha querida Annie... já não tenho vitalidade, nem energia para a cura. Grande parte gastei na época em que produzia meus fenômenos. (*Sente dores.*) Mas eu era muito solicitada: (*Imita doentes.*) "Faz-me um fenômeno, materializa uma flor, me cura, me ajuda, me faz escutar os sinos". Eu não gostava de decepcionar ninguém. Agora a energia que me resta devo guardar para escrever a Doutrina Secreta.

ANNIE E os Homens Soturnos?

HELENA (Com dores.) Vão se valendo das intrigas. O que me força, além de suportar a dor e a destruição provocada pela doença, a suportar também com toda paciência de que sou capaz a dor mental, a ignomínia, o opróbrio e o ridículo.

Helena sente dores. Segura a mão de Annie e sorri, resignada.

ANNIE Vou chamar o médico.

Annie sai. Helena adormece. A luz se apaga.

9ª cena

Os atores, com seus carrinhos-mesa de disfarces, estão em volta de Helena.

1º ATOR Nós, da Sociedade Inglesa de Pesquisas Psíquicas, somos obrigados a vir a público para denunciar essa mulher, Helena Petrónna Blavatsky, que vem se valendo de truques indignos até dos mágicos ilusionistas de mafuá, para iludir os incautos que por carência espiritual se aproximam dessa armadilha chamada Sociedade Teosófica.

2º ATOR Essa mulher sem escrúpulos usa a hipnose para dominar as pessoas que com ela convivem, tornando todos seus escravos.

3º ATOR Essa mulher não tem nenhum curso universitário. No entanto, se apresenta como professora de filosofia.

4º ATOR Essa mulher não se envergonha de assinar artigos e livros escritos por pessoas ligadas à sua sociedade.

ATRIZ O comportamento de Madame Blavatsky é realmente muito estranho. Seu marido, o coronel Olcott, vive na Índia. Ela, aqui. Sempre rodeada por solteironas solitárias ou viúvas insatisfeitas.

- 1º ATOR Para onde vai o dinheiro dessa Sociedade Teosófica? Nunca prestam contas. Do que vive Helena Petróvna Blavatsky?
- 2º ATOR Essa mulher é uma grande charlatã.
- 4º ATOR Mercenária, que por um pequeno soldo serve como agente russa.
- 1º ATOR Ela é charlatã.
- 2º ATOR É lésbica.
- 3º ATOR É espã.
- 4º ATOR Pratica bruxaria.
- 5º ATOR É uma caso de polícia.
- 1º ATOR (*com outro disfarce, agora um tipo a favor*) Nada do que Helena Petróvna Blavatsky diz interessa aos governos ocidentais. Principalmente aqueles, como o Império Britânico, que estão empenhados no colonialismo.
- 2º ATOR A religião oficial não pode realmente concordar com Helena Petróvna Blavatsky. Ela tem buscado a verdade dentro do próprio homem.
- 3º ATOR Talvez seja utópico o pensamento de Madame Blavatsky. Mas o que seria da humanidade se os poetas e os pensadores não tivessem a coragem de empunhar as bandeiras da utopia e nos fazer divisar a possibilidade de um mundo melhor?
- ATRIZ Os casos de clarividência excepcional já são bastante conhecidos e comprovados. Podemos considerar então que Helena Petróvna Blavatsky realmente tomou conhecimento de sua obra através dos seus dons de clarividência.
- 1º ATOR (*contra Helena*) Temos que acabar com a fraude.

2º ATOR Essa farsante envergonha a inteligência do povo inglês.

3º ATOR O lugar dessa bruxa é na prisão.

A luz se apaga nos atores.

10ª cena

A luz se acende em Annie e Helena.

ANNIE Os ataques contra a senhora estão cada vez mais violentos. O manifesto da Sociedade Inglesa de Pesquisas Psíquicas é terrível. Injusto. E ataca sua honra de forma violenta.

HELENA Eu sei... (*Sente dores, está arrasada.*) Eu... não devo perder tempo.

A luz se acende nos atores todos, que se aproximam de Helena com seus carrinhos-mesa de disfarce.

1º ATOR Recebi uma mensagem do Mestre Morya. Ele ordena que eu seja o editor do jornal teosófico.

Helena se assusta.

2º ATOR Espere. Esse é o meu cargo.

1º ATOR O Mestre sabe o que faz. Se ele ordena que eu dirija o jornal, algum motivo há. Na certa, nosso jornal não vem respondendo à altura aos ataques contra Helena Petrónna Blavatsky e contra a teosofia.

2º ATOR Isso é uma infâmia.

3º ATOR Calma, senhores. Tenho que informar que ontem à noite recebi uma bela mensagem do Mestre Koot Hoomi. Ele quer que eu seja o editor dos livros de Helena Petrónna Blavatsky.

Helena sente dores, angústia. Ninguém liga para ela.

- ANNIE Os mestres querem que eu dirija a sociedade. Então, creio que eu tenho o direito de mediar os casos que surjam.
- 1º ATOR O jornal já me foi entregue pelo Mestre Morya.
- 2º ATOR O senhor é que está dizendo. Eu não entrego o jornal sem confirmação dessa mensagem.
- 5º ATOR Mestre Hoomi pede que eu diga aos senhores que de agora em diante sigam minha orientação nos estudos filosóficos.

Helena sente cada vez mais dores.

- HELENA Escreva para o Olcott. Diga-lhe que venha com urgência.
- ANNIE Sim, madame.
- 1º ATOR Nosso jornal, sob minha orientação...
- 2º ATOR O jornal continuará na mesma linha de conduta.
- 3º ATOR Os mestres não são monopólio de ninguém.
- 4º ATOR Há gente que fala em nome dos mestres com o único propósito de tirar vantagens pessoais.
- 5º ATOR Mistificação dentro de nossa sociedade?
- 3º ATOR Em algumas coisas a Sociedade Inglesa de Pesquisas Psíquicas tem razão.
- 4º ATOR Onde estão as contas da nossa sociedade?
- 5º ATOR Isso tudo é um absurdo.

Todos se voltam para Helena, que se angustia e sente muitas dores.

ANNIE Madame Blavatsky, quem pode falar em nome dos mestres? Como saber se quem fala dos mestres não é um mistificador? Como saber se quem afirma que vê os mestres não está vendo apenas uma projeção de sua própria mente?

Helena sente dores. Respira com dificuldade, revira os olhos, desfalece. O 1º Ator toma o pulso de Helena, sacode a cabeça. Annie cobre o rosto de Helena e chora. Todos os atores saem tristes, com seus carrinhos-mesa.

11ª cena

Helena está sozinha, abandonada no palco. Um vento forte corre o palco. A luz pisca. Dos cantos do palco começa a subir uma fumaça colorida, dando uma visão irreal. Explode uma música fúnebre de gemidos e lamentos. No fundo do palco são projetadas imagens dos Deuses Irados Bebedores de Sangue, monstros do Bardo, Livro dos Mortos do Tibete. Helena se desvencilha das roupas de velha e gorda e fica com um fio dourado que lhe pende do alto da cabeça. Helena corre levemente de um lado para outro, aterrada de medo. Os gritos e lamentos crescem. Em tom de tragédia grega, Helena grita:

HELENA Ai de mim, Tutelar Preciosa!
Ai de mim!
Ai de mim, que não me atrevo
a pronunciar seu nome!
Ai de mim!
Senhora detentora do saber,
me sustente pela sua graça.
Eu suplico, me escute, não me deixe errando na planície
por causa das minhas tendências
intensificadas
pela força transbordante da ilusão.
Coloque-me na via da luz clara, do abandono de todos os desejos
e de todos os medos.
Ai de mim, Tutelar Preciosa!
Eu não me atrevo a chamá-la pelo nome.
Agora que pela força do meu carma

experimento o sofrimento,
 agora que estou sem meus amigos
 queridos,
 agora que as formas vazias dos meus
 pensamentos não brilham,
 faça, suplico, que o som natural da realidade chegue como
 arrebenção de milagres de trovões e dissipe essa mística.
 Suplico, graciosa compadecida,
 Tutelar Preciosa,
 conduza-me pela via do amor,
 livre-me das terríveis emboscadas
 das divindades bebedoras de sangue.
 Venha me buscar, Tutelar Preciosa!

Ao som de uma estranha música começam a entrar os vassalos da Morte. Todos de roupas coloridas: roxo, vermelho, amarelo. Vêm de cartola, chapéu de mago, como num bloco de carnaval. O primeiro vem com um estandarte de pele de tigre, conservando as garras, e com galões de tranças de cabelo humano. O segundo vem com um cetro feito de osso. O terceiro vem com um tridente. O quarto vem com um machado. O quinto vem com uma trombeta feita de osso humano. O sexto vem com um tambor de crânio humano. O sétimo vem com um sino. Os vassalos da Morte vêm puxando um carro ou um barco, com a Morte e seu alfanje em cima.

MORTE Quem me invoca?

HELENA Eu. Helena Petrónva Blavatsky.

MORTE O que oferece aos meus vassalos?

HELENA Este corpo ilusório que tive por tão precioso. Dedico-o em sacrifício como oferenda acumulada, sem o menor cuidado por ele. O sangue ainda quente e a carne suculenta dedico a essa assembleia visualizada, para que possa a própria raiz do meu eu ser cortada.

Os vassalos se agitam em dança macabra.

MORTE Esperem! O que quer em troca?

HELENA O abandono ao apego, ao desejo e à fraqueza em relação a todas as coisas mundanas. Possa eu permanecer sem distração no espaço de luz. Possa eu confundir-me com o espaço celeste do não nascido. Possa eu reconhecer meu corpo como sendo impermanente e ilusório. E possa eu desprender-me deste corpo de carne e de sangue.

MORTE Eu concedo, Helena Petrónva Blavatsky.

Numa dança louca, os vassalos da Morte se apoderam de Helena e disputam seu corpo. Alguns se preparam para cortar o fio dourado. Helena começa a se defender, arrependida. A Morte ri. Entra o Mestre.

MESTRE Helena! Helena!

Helena está alucinada, como se despertasse de um pesadelo.

HELENA Mestre, socorro! Socorro!

Ela é envolvida pelos vassalos da Morte. Eles seguram o Mestre.

MESTRE Helena! Helena, reconheça que essas aparições são apenas reflexos de sua mente. Não receie os vassalos da Morte. Nem a Morte. Reconheça isso e você está livre. Rápido, Helena!

MORTE (*furiosa, num balé louco, vibrando seu alfanje*) Você está comprometida, Helena Petrónva Blavatsky. Você não pode recuar.

MESTRE Coragem, Helena. Reconheça a Morte e seus vassalos como suas próprias formas de pensamento.

HELENA Eu reconheço! Eu reconheço! Tudo isso é projeção da minha mente conturbada.

A Morte e seus vassallos berram e saem correndo. Helena está exausta. Aparece a cigana.

CIGANA O Arcano da Morte, Helena. A transformação pela morte. A imortalidade pela transformação.

Surge o padre.

PADRE Rejeitada pela Igreja, pela própria morte.

Surgem o pai, o faquir, a mulher doente, o Homem Soturno.

PAI Tudo é falta de um homem. Eu tentei, arrumei um homem. Só queria ajudar você, filha. Sua vida toda estragada por falta do homem marido... Sexo.

Surge o Blavatsky bode.

BLAVATSKY Você está um lixo como mulher, mas eu ainda assim vou arrombar você com o meu pênis enorme e duro.

Helena está parada, indiferente.

HELENA (*mansamente*) Sumam todos vocês. Vocês não existem mais. Assim como criei vocês e os nutri com minha doença, eu os destruo.

Todos somem, surge a mãe.

MÃE Bravo, Helena. A mulher tem que ter fibra...

HELENA Suma você também. Você também, apesar de ser uma imagem querida, tem que desaparecer. Suma.

A mãe some.

MESTRE Agora você está livre, Helena.

HELENA Ainda não. Falta você. Suma.

O Mestre some. Helena está triste, mas serena. A luz se apaga.

12ª cena

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

HELENA Tenho que acabar minha obra.

1º ATOR Ela está viva!

2º ATOR É um milagre

3º ATOR Milagre não existe.

4º ATOR Mais um truque dessa mulher.

5º ATOR Charlatã.

2º ATOR Mais uma vez nos enganou.

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

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

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

Projeção: imagem de Gandhi.

VOZ Minha consciência nacionalista, devo à influência que recebi de Madame Blavatsky.

Projeção: imagem de Fernando Pessoa.

VOZ Eu, Fernando Pessoa, poeta português, sempre admirei Madame Blavatsky e até traduzi parte de sua obra para minha língua natal.

Projeção: imagem de Einstein.

VOZ Eu, Albert Einstein, sempre tive a *Doutrina secreta* de Madame Blavatsky como meu livro de cabeceira.

Projeção: imagem de Jung.

VOZ Pensar de modo diverso do aceito pela corrente do momento tem sempre um caráter clandestino e danoso, quase indecente, doentio, blasfemo e, por essa razão, socialmente perigoso para o indivíduo. Aquele que pensa por conta própria está nadando insensatamente contra a corrente.

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

A luz se apaga lentamente.

fim



ICONOGRAFIA



JESUS HOMEM

1

ISAÍAS - Nação pecaminosa de semente, que conta de malfetores e de filhos que permitem a corrupção. Vossas lavouras estão sendo devoradas diante de todos por estrangeiros. Como se faz prostituta a cidade fiel. Nela devia habitar a justiça, nela devia habitar a retidão, mas nela agora só há assassinos. Sua prata se transformou em escória. O seu viúvo foi misturado com água. Seus príncipes são companheiros de ladrões e andam em busca de recompensas. Não fazem justiça ao órfão, nem a causa da viúva. Fazem decretos injustos e os escribas não registram a opressão, para desviar do juízo os necessitados e para arrebutar dos pobres os direitos. Os que guiam esse povo são os descaminhas e os que são guiados por eles são destruídos. Todavia o povo não se volta contra quem o fere, bem busca no Senhor a salvação. A perversidade arde como fogo. Mas eis que é chegada a hora de despertar.

CORDO - Senhor, concede-nos a tua paz. Muitos anos casei nesta cidade, guardei fé e jejun, poupei para os pobres. Antes da estação na montanha da desolação, antes da hora certa da tristeza materna, agora, nesta quadra que está nascendo o fim, concede-nos a tua paz.

ISAÍAS - Levantem-se, resplandeçam, porque já vem a sua luz e a glória do do Senhor vem nascendo.

CORDO - (canta) CANÇÃO DA ESPERANÇA
 Surgiu no céu da esperança
 Mais uma estrela tão brilhante
 É um novo sol amanhecendo
 Anunciando que nasceu mais um infante
 Despertem, e se façam crianças
 Como as flores desabrochando no jardim
 Brilhou uma grande estrela
 É Alfa, e Omega é o princípio, é o fim.

CORIFEU - Jesus nasceu em Belém da Judéia. Filho de José, carpinteiro de profissão, e de Maria. Como está escrito na lei, todo macho primogênito será consagrado ao Senhor.

CORDO - Que assim seja. Que Deus seja louvado.



O BANDO: TEATRO TAIB
Rua Três Rios, 246 - Fone 227-9719
Bom Retiro - Metro Tiradentes
Proibido para menores de 18 anos

Apresenta
JESUS HOMEM
de Plínio Marcos

Quarta, Quinta e Sexta 21 hs. - Sábado 20 e 22 hs. - Dom. 18,30 e 21 hs.

com este cupom
pague somente
Cr\$ 100,00

Preço Normal
Cr\$ 300,00

Filipeta da montagem de Jesus-Homem no Teatro Taib, 1985

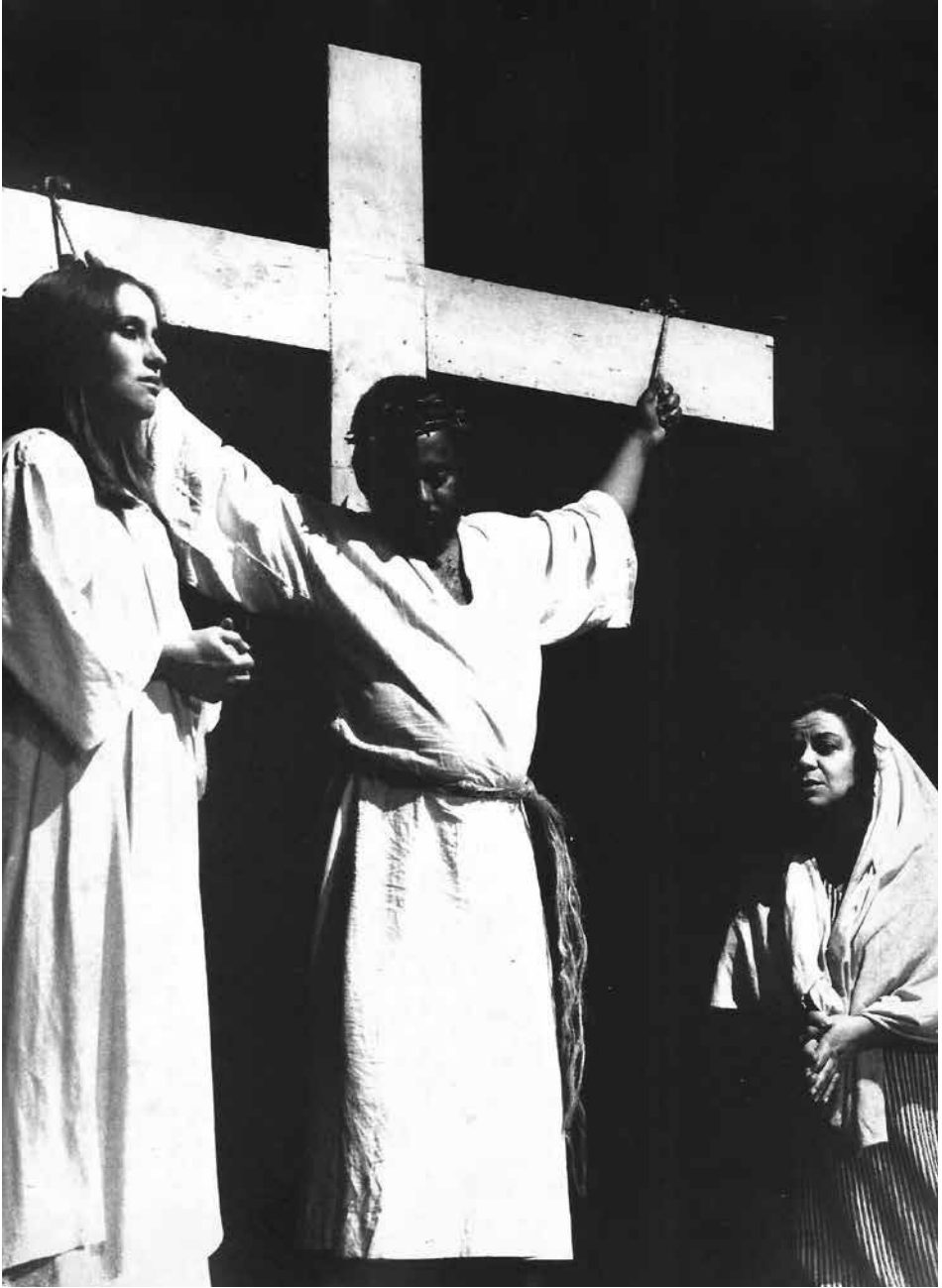


Foto: Fotógrafo desconhecido

Carolina Freitas, João Acaiabe e Joselita Alvarenga em Jesus-Homem, 1985

MADAME BLAVATSKY

peça de PLÍNIO MARCOS1a. Cena

(A luz abre em Helena (HPB), uma mulher velha e gorda (velhice e gordura artificiais), sentada numa cadeira de rodas, fumando charuto. Seus olhos estão fixos num ponto no espaço. O foco de luz vai abrindo em resistência e deixa ver todos os atores e as atrizes da peça, elegantemente vestidos com roupas do fim do século passado, cada um tendo a seu lado uma mesinha de rodas com muitos apetrechos que serão usados durante a peça: peruca, bigodes, barbas, chapéus, óculos, roupas etc. Todos estão imóveis como se fossem marionetes. De repente, ouve-se um sino. E nesse exato momento, todos os atores e atrizes começam a se agitar nervosamente. Todos falam de forma frenética e rodeiam Helena. Não importa que o público não entenda o que dizem. O importante é o som. Agoniante, hipnótico.)

- Deus. Deus. Deus. Deus. Deus.
- O todo ~~que~~ está em tudo e o tudo está no todo.
- Cristo. Buda.
- Mediunidade. Karma. Reencarnação. Os mestres.
- ▼ A Igreja. O poder da Igreja.
- O Estado. A autoridade. O dogma.
- O absurdo da existência humana.
- O Reino Britânico e seu grande esforço para auxiliar o povo hindu.
- A teosofia. A teosofia. A teosofia.
- Os protestantes ingleses e suas missões.
- Os homens noturnos. Vênus. O planeta Vênus.
- Charlatã. Impostora. Vigarista da mais baixa espécie.

WALDEREZ DE BARROS em

MADAME BLAVATSKY

de
PLÍNIO MARCOS

elenco
por ordem alfabética

**ANTONIA CHAGAS - CACÁ AMARAL
GEORGE OTTO - PAULO NOVAES
RAIMUNDO MATOS - THAIA PEREZ
TONI LOPES - ZECARLOS DE ANDRADE**

**Cenografia J.C. SERRONI
Figurinos KALMA MURTINHO**

Direção JORGE TAKLA

4ª a 6ª às 21H. - Sáb. 20 e 22H. - Dom. 18 e 21H.

TEATRO ALIANÇA FRANCESA

**R. General Jardim, 182
Fones: 259-8412 - 32-0263 - 61-0194**

**ESTAC.
AO
LADO**

VASP
APOIO CULTURAL VOE VASP. E A MAIS PONTUAL

O MAIS RECENTE E INQUIETANTE TEXTO DE PLÍNIO MARCOS, FASCINANDO A TODOS PELA SUA GRANDE MAGIA VISUAL E PELA INESQUECÍVEL INTERPRETAÇÃO DE WALDEREZ DE BARROS E DO ELENCO: ANTÔNIA CHAGAS, CACÁ AMARAL, PAULO NOVAIS, RAIMUNDO MATTOS, THAIA PEREZ, TONI LOPES E ZECARLOS DE ANDRADE.

FOLHA DE SÃO PAULO:

“UMA CHAMA DO ANCESTRAL RITO TEATRAL ESTÁ EM CENA COM MADAME BLAVATSKY. A OUTRA FACE DE UM AUTOR SUBVERSIVO.

(EDÉLCIO MOSTAÇO)

VEJA:

“FELICÍSSIMO EXERCÍCIO TÉCNICO, BANhado POR UMA PROFUNDA EMOÇÃO COM O TRABALHO ANTOLÓGICO DE WALDEREZ DE BARROS.

(JOÃO CÂNDIDO GALVÃO)

VISÃO:

“ESPETÁCULO IMPECÁVEL NO BOM GOSTO, NA INTELIGÊNCIA, NA CRIATIVIDADE, NA ILUMINAÇÃO.

– “MADAME BLAVATSKY NASCE DO BRILHANTE TALENTO DE WALDEREZ DE BARROS”.

– “PLÍNIO MARCOS RENOVA A CHAMA DA CONTESTAÇÃO”.

(FAUSTO FUSER)



Foto: João Caldas / Arquivo Multimídios CCCSP

Walderez de Barros e Paulo Novaes em Madame Blavatsky, direção de Jorge Takla, 1985

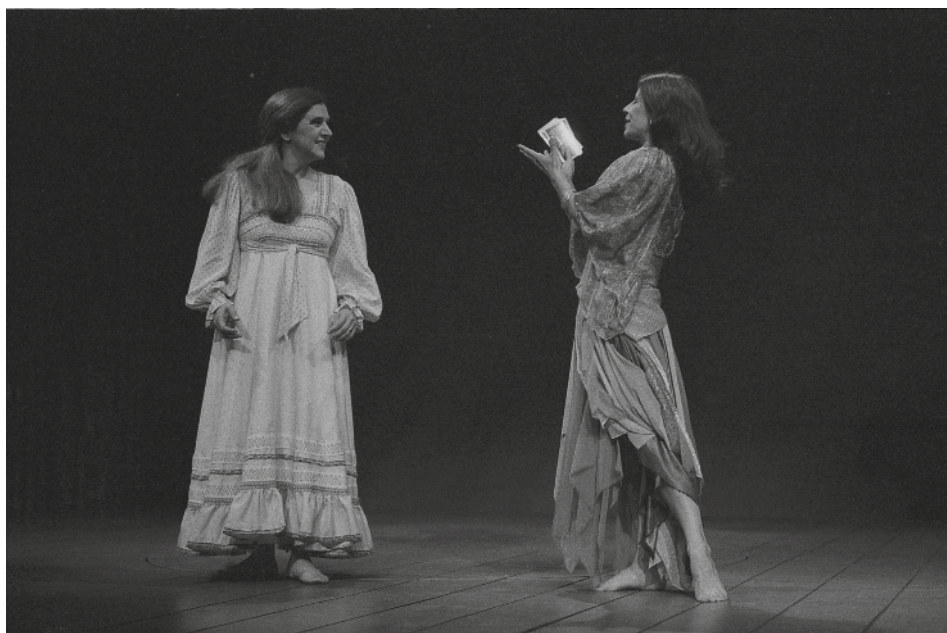


Foto: João Caldas / Arquivo Multimêios CCCSP

Walderez de Barros e Thaia Perez em Madame Blavatsky, direção de Jorge Takla, 1985

O Andarilho

4

Anos e anos a fio na trilha dos sal-
timbanco. Sempre no caminho. A via-
gem é o destino. Andando. Andando. Andan-
do. Filho do vento. Gente da estrada. Sol.
Lluvia. Poeira. Lamma. Dia e noite. Noite e dia.
Padre Nosso. Ave Maria. Na boca do forno?
Bolo. O que o seu mestre mandar? No cu,
gairola. No caminho. Andando com as
próprias pernas. Cada cabeça é um guia.
Andando. Andando. Andando. Sem rumo.
Sem horizonte. Ator? Palhaço? Contador de His-
tórias? Idiota. Andarilho. Pe sujo. Truques.
Artimanhas. Expressão fosca de alvairde
e espanto. Larente. Farniente de corpo e alma.
Andando. Andando. Andando. De lugares em
lugarejos. De vila em vila. De cidade em
cidade, onde as pessoas, multidões, envol

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

CIGANA (Ri.) - Bela vida, palhaço. Bela vida. (Ri.)

BOBO PLIN - Somos malditos por toda gente, obrigados a acampar nas ladeiras das cidades, somos expulsos dos lugares, perseguidos, presos, espancados. Dizem que somos...

CIGANA (Interrompe brava.) - Que importa o que dizem? Por acaso estamos sujeitos às leis do reino da banalidade? Não. Não. Não estamos. (Pausa. Depois de um tempo, mansamente.) Esse não-estar, palhaço, é justamente nosso fascínio. Nosso encantamento. Nossa magia. O mistério das nossas vidas. E nossas vidas, um constante convite para a delirante fantasia, o sonho profético, a poesia. O nosso andar sem ^{terno} 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. (Ri. Pausa.) Mas, a grande maioria de nós não sabe nada dessas coisas. (Com desprezo.) São sombras. Sombras, nada mais. Sombras que se agitam. São espectros que se arrastam nas margens das estradas de São Sererê em formidável misererê da





BALADA DE UM PALHAÇO

**SUCESSO ABSOLUTO DE CRÍTICA
NA BELA PEÇA DE PLÍNIO MARCOS
INTERPRETAÇÕES INESQUECÍVEIS DE
WALDEREZ DE BARROS
E ANTÔNIO PETRIN**



Teatro Sergio Cardoso - Sala Paschoel Carlos Magno
Rua Rui Barbosa, 153
Fone: 285-0136

Capa do programa de Balada de um palhaço, 1986

BALADA DE UM PALHAÇO

de

PLÍNIO MARCOS

com

WALDEREZ DE BARROS e ANTONIO PETRIN

canções — LEO LAMMA

música incidental,

arranjos e GUGA PETRI

direção musical

expressão corporal — VAL FOLLY

cenários — CLÁUDIO LUCCHESI

figurinos — GILDA BANDEIRA DE MELO

iluminação — ABEL KOPANSKY

maquiagem — WAGNER BELLO

assessoria de imprensa — BRI FIOCA e ROSI CAMPOS

operador de luz e som — LEO LAMMA

bilheteria — FERNANDO MACIEL

assistente de direção — RONALI MORENO

administração — CECÍLIA MAGNANI

fotos — ARI BRANDI

direção geral — ODAVLAS PETTI



Foto: Fotógrafo desconhecido

Antônio Petrin e Walderez de Barros em Balada de um palhaço, direção de Odavlas Petti, 1986



Foto: Fotógrafo desconhecido

Walderez de Barros e Antônio Petrin em *Balada de um palhaço*, direção de Odavlas Petti, 1986

SEMPRE ENFRENTA

PLÍNIO MARCOS

- Todo a alma do primeiro filho da puta que aprontas nesta praça. Quero ser a mica do circo, se não lanhar de chicote a fuça do desgraçado que fizer presepeada nessa cidade.

Dona Ritona bapataz, geluda pela propria natureza, lava seu recado.

- Todo mesmo. Eu sou mais eu. Todo...

Dua. Dua. Dua. Podia e podem falar. Falar. Fala Falar. Dona Ritona bapataz. Prefeito. Chefe de Polícia. Padre. Juiz de Direito. Proprietário do terreno onde o circo acampam. Falem. Falem. Falem. Matraca. Matraca. No congresso das Nações Unidas, no Assembleia Nacional, nos Igrejas. Falem os foliões. A boca é livre. ^{POREM} ~~mas~~ os direitos humanos, de que tanto falam, são mentiras vis. Nos filhos do vento. Junte da estrada. Lagartos e andamos. O propriedade. Dua. Dua. Dua.

Conto que deu origem à primeira versão de O homem do caminho, 1996



Capa do programa de O homem do caminho, 2000



O HOMEM DO CAMINHO

Autor	PLÍNIO MARCOS
Direção	SERGIO MAMBERTI
Cenário e figurinos	GABRIEL VILLELA
Projeto gráfico	CARLOS PERRONE/ANA BASAGLIA
Fotografia	VANIA TOLEDO
Iluminação	HUGO PEAKE
Trilha sonora	TUNICA
Remasterização de áudio	CARLOS FREITAS – Master Classic
Vídeo	MARQUIM FONSECA
Operação de som	SOLANGE MENDES
Adereços e confecção de figurinos	Atelier Odamei Arte e Magia
	LEOPOLDO PACHECO – LIGIA PEREIRA
	MARCELO ANDRADE – MARIA DO CARMO SOARES
	CLEIDE HISSA
Cenotécnico	DOMINGOS VARELA
Assessoria de mágica	CÉLIO AMINO
Assessoria de Imprensa	Criativos do Brasil – ELIANE VERBENA
Administração	ED TORQUATO
Secretaria	CLEONICE CHAVES
Ass. de direção e orientação corporal	LEILA GARCIA
Direção de produção	CARLOS MAMBERTI
Direção	SERGIO MAMBERTI
Realização	Mamberti Produções

Ficha técnica de O homem do caminho, 2000



BALADA DE UM PALHAÇO

PEÇA EM DOIS ATOS

Peça idealizada em 1985, quando o autor estava hospitalizado após seu primeiro enfarte. Escrita em meados de 1986, estreou no mesmo ano no Teatro Zero Hora, em São Paulo. Bobo Plin (nome de um dos personagens) era o modo como o autor se automeava, desde muito tempo antes de escrever a peça, nas brincadeiras com os filhos, nos bilhetes que assinava.

Personagens

BOBO PLIN — Palhaço saltimbanco, espiritual, feminino, angustiado. Linha dos palhaços-vagabundos. Desinteressado das coisas desse mundo;

MENELÃO — Também vestido de palhaço, porém palhaço próspero. Materialista, positivista, machista, ganancioso, perseguindo o sucesso;

CIGANA — A Grande Mãe. Velha bruxa (também pode ser apenas uma voz gravada).

Cenário

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

Músicas

As músicas compostas para esta peça são de autoria de Leo Lama, com letras de Plínio Marcos.

PRIMEIRO ATO

*A luz acende num canto do palco, onde Bobo Plin, o palhaço, canta a canção “O Bando”.
Num outro canto, uma bruxa cigana faz um ritual com ervas aromáticas.*

BOBO PLIN *(cantando)*
Um bando,
sórdido bando
que sobrou das guerras,
bando faminto,
sem alento,
empestado,
coberto de feridas
e ressentimentos.
Alguns estão exaustos,
alguns estão mortos,
alguns têm memória,
alguns têm medalhas
ganhas por bravura
no meio das batalhas,
o que dificulta
nosso entendimento.
É duro, muito duro,
o convívio no bando.
Nenhum tem coragem
para se deixar ficar,
nenhum tem coragem
para seguir adiante,
nenhum tem coragem...

BOBO PLIN *(melancólico)* Anos e anos a fio na trilha dos saltimbancos.
Andando, andando, andando. De lugarejo em lugarejo. De vila
em vila. De cidade em cidade, onde multidões envolvidas nas
turbulências de suas paixões se degeneram no bailado da
insensatez. *(Pausa. Bobo Plin aproxima-se da velha bruxa cigana)*
Será sempre em praças sem liberdade, debaixo de céu sem estrela,

em jardins sem flores, nas margens de córregos por onde escoa a merda, que devo armar minha poesia? (*pausa*) Responda, por favor, Grande Mãe, isso é vida?

CIGANA (Ri.) Bela vida, palhaço. Bela vida. (Ri.)

BOBO PLIN Somos malditos por toda gente, obrigados a acampar nas lixeiras das cidades, somos expulsos dos lugares, perseguidos, presos, espancados. Dizem que somos...

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 das 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-objeto. (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. (Ri. *Pausa.*) Mas a grande maioria de nós não sabe nada dessas coisas. (*com desprezo*) São sombras. Sombras, nada mais. Sombras que se agitam. São espectros que se arrastam nas margens das estradas de São Sererê em formidável misererê da degeneração, como se acompanhassem o próprio enterro. (*Pausa. Cigana pega o rosto do Bobo Plin e olha bem no fundo dos seus olhos. Depois de um tempo, fala como se profetizasse*) Mas um único, um único que compreenda que está na trilha para fazer sua alma, seja você, palhaço, seja lá quem for, vai compreender a necessidade de despertar o próximo e... (Ri.) Vai incomodar os homens-máquina e seus atentos maquinistas.

Cigana gargalha. De repente, como se estivesse sendo perseguida, agarra suas coisas e foge. Ouvem-se ainda suas gargalhadas,

quando explode música de galope de espetáculo de circo. Bobo Plin senta-se num módulo, desanimado e triste. Entra Menelão, triunfal, como o palhaço que entra na pista. Rodeia o palco com estardalhaço, gritos, pulos, cambalhotas, o que puder. Para na frente de Bobo Plin, vê que ele está triste. Menelão dá uns passos pra frente, uns passos pra trás, gira sobre os calcanhares. Fica nervoso, masca o charuto, anda de um lado para outro, sempre exagerado. Canastrão exuberante. Para outra vez na frente de Bobo Plin.

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

BOBO PLIN Não falei nada.

MENELÃO Não falou, não falou, não falou, não falou mesmo. Uá, uá, uá. Não falou, mas eu entendi. Quando você fala, fala, fala, fala como uma matraca, matraqueia, patati-patatá, patati-patatá, eu não entendo. Não entendo nada, nada de nada, nada de neça, neça de pitibiriba. Mas quando você fica quieto, eu entendo tudo, tudinho. Percebo o absurdo dos seus desejos nesse seu silêncio obsceno. Você quer aumento de salário-ário-ário-ário. Seja franco. Confesse. Não se acanhe. Berre. Sonoro, corajoso, berrador. Exija. Ameace: Eu quero aumento de salário ou... E eu respondo solenemente, embora constrangido: No cu, pardal! Não fazemos sucesso, não tem aumento. É esse o preço do fracasso.

BOBO PLIN Mas eu não quero aumento de salário. Nunca falei nisso.

MENELÃO Mentiroso-oso-oso-oso. Conheço o gênero humano. Ganância... Sei disso, como sei, sei, sei. Quando um diz que não quer, é que quer. E quando outro diz que quer, é que quer. Ganância. Mas escute bem, Bobo Plin, acho que alguém desse bando, sórdido bando, quebrou espelho de puteiro. Sete, capuchete, sete, setenta e sete anos de azar. Não fazemos sucesso... Puro azar, azar, azar.

E ainda por cima... o palhaço fica jururu-ru-ru-ru. Fica murcho. Murchinho. Triste. Melancólico-cólico-cólico-cólico.

BOBO PLIN Eu não estou assim por causa de dinheiro.

MENELÃO Não? (*pausa*) Então qual a razão da tristeza triste do palhaço? (*Anda como quem pensa.*) Se não é dinheiro... só pode... Não! Será? Não! É. Só pode ser. Se não é dinheiro, é mulher. (*Ri.*) Mulher, Bobo Plin? (*pausa*) Mulher? (*pausa*) Mulher, na sua vida?

Bobo Plin sacode a cabeça desolado.

MENELÃO Não? Mas, puta la merda! Merda la puta! Se não é dinheiro e não é mulher, o que pode ser? (*espantado e malicioso*) Ah, ah, ah. Sei, sei, sei. Menelão bestalhão, Menelão asnão, Menelão babão, Menelão-lão-lão, Menelão entendão. Você, como direi... Não direi... O que direi é... Você é todo espírito, Bobo Plin... e espírito (*Ri malicioso.*) espírito... não tem sexo. (*Faz gesto com a mão.*) Retiro o que disse. Redigo o que não disse. Será amor? Bobo Plin está amando alguém? Alguém que não lhe quer? (*Faz gesto de chinchada.*)

BOBO PLIN Como poderia amar alguém, Menelão? Não amo nem a mim mesmo.

MENELÃO Ai, ai, que brisa fresca soprou por aqui. Não se pode nunca dizer pra um: dobra e enfia. Eles são capazes de tentar. Não deu... Ai, ai, que tristeza-teza-teza-teza. Não é... nem dinheiro, nem amor?

BOBO PLIN Não, não, não. Não é. Juro, Menelão.

MENELÃO Se não é nem dinheiro, nem sexo, o que pode atormentar o homem moderno? Poder?

BOBO PLIN Não.

MENELÃO Menelão entendão foi pras picas. Ficou só Menelão asnão, lambão, bestalhão. Porém, o que sei é que palhaço jururu rima com fracasso. E no caso é no cu-dum. E o cu-dum é o meu que banco o jogo e gosto de me dar bom trato: comer bem, vestir bem, foder bem. Mas se o

palhaço do meu circo fica... Qualquer idiota sabe, a alegria do circo é o palhaço. Mas, se o palhaço... (*Começa a chorar com espalhafato.*)
Buá, buá, buá... O palhaço do meu circo... Buá, buá, buá. . .

Bobo Plin levanta-se nervoso, sacode Menelão e ordena, enérgico:

- BOBO PLIN Para com isso, Menelão! Eu não estou ligado em dinheiro, sexo, que você chama de amor, poder, sucesso. Não estou mesmo. (*Solta Menelão.*)
- MENELÃO Sucesso, sei que não tá mesmo. Há muito tempo que não faz. Mas, se não é dinheiro, mulher... digo, sexo, ou poder...
- BOBO PLIN Não, não, não. Mil e uma vezes não. Claro que eu preciso ter um ganho. Isso é bíblico: todo trabalhador tem direito a um salário. Mas, entenda, Menelão...
- MENELÃO Já entendi.
- BOBO PLIN Entendeu o quê?
- MENELÃO Você é louco, mas não rasga dinheiro. Não sai nu na rua.
- BOBO PLIN O que eu quero é ter prazer no trabalho que faço. Entendeu agora?
- MENELÃO Não, não entendi. Não entendi nada. Nada de neca. Neca de pitibiriba. Mas é sempre assim. Você fala, fala, fala e eu não entendo.
- BOBO PLIN (*Ri triste e fala paciente.*) Estou querendo dizer que não gosto do que faço. Não me dá prazer meu trabalho. Não sinto prazer. Alegria. Tesão. Não tenho mais ânimo para noite após noite, espetáculo após espetáculo, repetir as mesmas gagues, as mesmas pantomimas, as mesmas burletas sem nexos. Função após função, eu ali no meio da pista me repetindo, me repetindo, me repetindo... E essa repetição embrutece, essa repetição vai me transformando num bufão privado dos sentidos, num histrião mecânico, num débil palhaço... (*suplicante*) Menelão, eu não quero ser Bobo Plin, o lamentável palhaço sem alma.

Pausa longa. Menelão está pasmo. Examina Bobo Plin de longe, com cuidado. Depois de um tempo, fala cautelosamente.

MENELÃO Bobo Plin... Bobo Plin, você bebeu?

BOBO PLIN (*Suspira fundo.*) Não.

MENELÃO (*pálido de espanto*) Sem beber, sem beber, ele... Bobo Plin... fala... fala em alma. (*pausa*) Estranho, muito estranho. Há cinco mil anos, um pouco mais, um pouco menos, eu ando na trilha dos saltimbancos, e nesse tempo todo, quase uma vida, nunca, nunquinha, nunca de neca, neca de pitibiriba, por tudo que é mais sagrado, nunca escutei alguém falar que um palhaço ficou triste por falta de alma. Ou porque pensasse em alma. (*Pausa. Menelão tenta se animar*) Respeitável público! Hoje tem espetáculo! Espetáculo de arte e luxo. Venham, mesmo que chova, e tragam a família! Hoje, grande novidade! Bobo Plin, o palhaço com alma! (*para Bobo Plin*) Será que vem gente? (*pausa*) Não, não, não, não vem. Eu sei que não vem. Palhaço, Bobo Plin, não precisa de alma. Palhaço precisa fazer palhaçada. Se é palhaço, faz palhaçada. Todos riem. E é isso que o palhaço precisa fazer: os outros rirem. Todos os palhaços do mundo, em todos os tempos, sempre quiseram fazer o público rir. Alguns até... tinham truques, artimanhas, macetes... empurravam suas malditas ideias. Mas, antes de tudo, o público tinha que rir. Porque espetáculo é espetáculo. Se houve algum palhaço que queria fazer alma... bom, se algum palhaço teve alma, ele com certeza trocou essa alma com o Diabo pelo segredo de fazer o público rir, rir, rir até se mijar. Fazer o público rir sempre foi a ânsia de todos os palhaços. Por isso todos os palhaços acabaram enlouquecidos, todos, como animais delirantes, iam sem vacilação até as regiões mais insondáveis dos seus cérebros doentios para descobrirem formas de fazer o público rir, rir, rir, rir, rir, rir. Todos os palhaços, Bobo Plin, são e serão tarados. Todos têm tesão de riso. A maioria, a grande maioria, sempre acaba na sarjeta, com a cara enfiada no bueiro e com cachorro mijando em cima. Loucos. Loucos desvairados. Loucos que precisam do riso para acalmar seus sentidos. Mas nenhum, que eu saiba, teve essa loucura louca, desprovida de santidade... Louca loucura de

querer uma alma. Palhaço é palhaço. Bobo Plin, palhaço entra no picadeiro e faz o público rir.

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

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

Menelão se bate e chora escandaloso. Bobo Plin agarra Menelão.

BOBO PLIN Para com isso! Para com isso! (*Menelão para. Bobo Plin se contém*) E escuta. Escuta bem, com seus dois ouvidos. (*Pausa. Toma fôlego*) Eu não entrei na trilha dos saltimbancos por acaso, nem para ser um reles fazedor de graça. Eu queria consagrar a minha vida através do ofício que escolhi obedecendo a um imperioso apelo vocacional. Mas você, você, com sua ganância... suas receitas de sucesso, você, você, você sim, você, Menelão, sem nenhum escrúpulo, sem nenhuma sensibilidade, veio me falar de mil e um palhaços geniais: Olha, Bobo Plin, tem um que é de total pureza. Ele comove multidões quando aprisiona um raio de sol e o leva pra casa. Tem um que faz balões de gás dançarem quando toca seu trompete. Teve um que ridicularizou um tirano, assassino sanguinário que queria ser o senhor absoluto do mundo. E o magro sonso. E o gordo ingênuo e bravo. E o comprido de calça pela

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

Pausa longa. Menelão, assombrado, vacila, fica em pé, aproxima-se de Bobo Plin pelas costas.

- MENELÃO Você acha mesmo?... Acha que eu... eu... eu, Menelão... tenho culpa? Culpa de você, Bobo Plin... ser um Bobo Plin qualquer? *(pausa)* Tá bem. Me explique. Se Menelão bestalhão, Menelão asnã, Menelão babão, Menelão-lão-lão entender... Faremos todos.
- BOBO PLIN *(comovido)* Obrigado, Menelão... Não há nada de complicado. O negócio é que daqui pra frente não vamos mais ensaiar nada. Entramos no picadeiro sem nada preparado. Não somos macacos que se balançam sempre no mesmo trapézio. Somos artistas.
- MENELÃO Pra mim não disse nada. Mas, tentando trocar isso tudo que você falou em miúdos, com essa coisarada que você falou você quer dizer que devemos mudar o repertório?
- BOBO PLIN Não, não, não. Não quero ter repertório. A proposta é que se esqueça tudo o que sabemos. *(com desprezo)* Essas coisas que roubamos dos velhos palhaços, ou aprendemos por aí com gente sem consciência do que fazia.
- MENELÃO Roubamos? Aprendemos com gente velha? Sem consciência? O que você está querendo provar, Bobo Plin? *(Bobo Plin vai falar, Menelão o impede.)* Cala a boca! Você já falou muito. Agora escute. Escute bem. Há milhares e milhares de anos, palhaços de todas as raças, de todos os tipos, falando vários idiomas, se espalham pelo mundo, andando pelas trilhas dos saltimbancos, fazendo rir, levando alegria a toda parte com essas... essas coisas velhas. Coisas que você despreza. Você, que não é nenhum hilariante, você... *(Pausa. Muda o tom.)* Você anda sentindo algum... cansaço... moleza... se sentindo doente? *(pausa)* Se sente, diga... *(pausa)* Eu não quero ser melhor do que você, nem que ninguém. Mas praticamente nasci dentro do picadeiro. Todos os meus antepassados... todos... andaram sempre na trilha dos saltimbancos. Eram palhaços. Fizeram o público rir. E sempre... sempre...
- BOBO PLIN Eu não queria ter compromisso com nenhuma tradição. Eu não queria me sentir preso à obrigação de fazer rir ou fazer chorar. Eu entrava e o homem meu irmão... sei lá... no final, de alguma

forma, se o público tivesse rido ou chorado... o público ficaria revolvido por dentro. Inquietado.

MENELÃO Você não está bem... Porra, não está bem é bondade minha. Você está louco. Louco de pedra. O homem moderno sofre pressão, pressão... Que se foda! O que conta e pesa na balança é que ninguém vem ao circo para ficar inquietado. Alguém vai pagar entrada pra...

BOBO PLIN Justamente! É isso, Menelão! Ele paga ingresso e nós, os palhaços, sacudimos eles. Destruímos sonhos, ilusões. Despertamos. Mostramos como é estúpida a vida que eles... É isso! Isso mesmo, Menelão! Subvertemos o homem nosso irmão. Ele vai cair na real.

MENELÃO Quem fará isso com o homem?

BOBO PLIN Eu. Você. Eu. Eu quero fazer isso.

MENELÃO Bobo Plin, você tem uma doença. Doença grave. Chama-se pretensão aguda. Provavelmente sua doença é incurável. Mas eu... não sei, não saberei nunca... como deixar você, companheiro de tantos e tantos anos de andar na trilha dos saltimbancos, abandonado pelo caminho, falando sozinho e batendo com a cabeça nas paredes. Vou tentar lhe dar um remédio. Amargo... muito amargo.

Menelão pega um chicote do tipo domador de circo e começa a estalá-lo junto a Bobo Plin, que se contorce num balé. Bobo Plin acaba caindo no chão, rindo e chorando. Menelão canta "O palhaço Bobo Plin".

MENELÃO *(cantando)*
O palhaço Bobo Plin
diz coisas sem nexo
e gargalha e gargalha
sem parar.
Sem nenhuma graça,
sem nenhum humor,
ele gargalha, ele gargalha
sem parar.
Mas o palhaço Bobo Plin

tem uma estranha loucura,
 como um desvairado,
 ele gargalha
 sem parar.
 Ele não rasga dinheiro,
 ele não sai nu na rua,
 ele gargalha, ele gargalha
 sem parar.
 É muito estranha
 essa loucura controlada.
 Eu acho que atrás da gargalhada
 existe um guerreiro impecável,
 lutando sem trégua
 pra encontrar
 seu ponto de equilíbrio.

Menelão para, apreensivo com a própria canção. Guarda o chicote e aproxima-se de Bobo Plin caído.

MENELÃO Bobo Plin... Desculpe, Bobo Plin... Eu queria... fiz para o seu bem... Quería que você... que você... Entende? Você... eu... não podemos esquecer... você é apenas um palhaço... ator. Um ator. É isso. Um ator faz o papel que lhe cabe fazer... Sei que é assim... Sei...

Pausa.

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

Pausa. Menelão vai abrindo o biombo, que se torna uma coxia de teatro.

MENELÃO Menelão babão, Menelão asnão, Menelão bestalhão, Menelão-lão-lão. Menelão... Menelão... Se tiver prejuízo... (*Menelão apita, depois berra.*) Alimentem as feras! Varram o picadeiro! Apertem as cordas! E vamos nós! Oba! Oba! Oba!

Menelão canta e dança com grande animação e estardalhaço.

MENELÃO (*cantando*)
Hoje tem goiabada?
Tem sim senhor.
Hoje tem marmelada?
Tem sim senhor.
Hoje tem espetáculo?
Tem sim senhor.
O palhaço, o que é?
É ladrão de mulher.
Abaixa o Sol,
levanta a Lua,
solta o palhaço
no meio da rua.

Menelão de repente vê Bobo Plin ainda caído no chão. Finge que está bravo, mas fala em tom conciliador.

MENELÃO Bobo Plin. Bobo Plin. Você ainda está aí? Levanta, palhaço. É hoje. Se mexe. Vamos ver como vai ser esse negócio de alma. A sua alma. Alma? Alma? Alma, palma. Calma. Calma, Menelão bestalhão, Menelão babão, Menelão asnão, Menelão-lão-lão. Alma? Palma? Calma. Vamos tentar.

Menelão aproxima-se do biombo e olha pelo buraquinho da cortina. Bobo Plin levanta-se alegre e se aproxima de Menelão.

BOBO PLIN Será que vem gente?

MENEÃO Gato, cachorro, macaco é que não pode vir.

BOBO PLIN Então vai ter espetáculo.

Menelão se afasta, Bobo Plin mete o olho no buraco.

BOBO PLIN (*contando*) Uma na mula, dois relô, três periquitinho cholandrês, quatro...

MENELÃO Para de contar público. Isso dá azar.

Bobo Plin começa a assobiar.

MENELÃO Não assobia. Não sabe que assobiar dá azar?

BOBO PLIN Naturalmente não vem ninguém porque eu assobio.

Bobo Plin se afasta nervoso, Menelão espia pelo buraco.

MENELÃO Foda-oda-soda. Fo-foda. Desde que se escrevia com ph.

BOBO PLIN O povão ainda não sabe que estamos por aqui. Não tem nem pipoqueiro na porta da espelunca.

MENELÃO Sabem, sabem. Não vêm... Bom, se público quer ver alma não vem no circo. Vai em sessão espírita. Porra, se alma atraísse público, era galã de novela.

Menelão, nervoso, anda de um lado para outro, masca charuto. Bobo Plin acha graça.

BOBO PLIN O importante não é a quantidade, é a qualidade.

MENELÃO Vai nessa.

BOBO PLIN (*olhando pelo buraco*) Tem um gordão com uma mulher que parece uma lagartixa, que estão querendo trocar de lugar.

MENELÃO (*nervoso*) Que troquem, porra! Não é lugar numerado, portanto é só trocar.

BOBO PLIN Com quem? Só tem eles lá dentro.

MENELÃO Puta que me pariu! Com essas piadas que você inventa, não pode vir ninguém. Vai ver que ser sem graça é o segredo de fazer alma.

BOBO PLIN (*olhando o público*) Olha lá! Olha lá! É hoje. É hoje. Tá chegando gente. É hoje. É hoje.

MENELÃO (*Grita pra fora de cena.*) Dá o primeiro sinal.

BOBO PLIN Tá chegando gente.

Ouve-se campainha fora de cena.

BOBO PLIN Seis a burra bebe, sete capuchete...

MENELÃO Porra, quantas vezes tenho que dizer que contar público dá azar?

BOBO PLIN (*sem ligar*) Tá chegando uma velhona aborrecida. Isso que dá azar.

MENELÃO (*explodindo*) Para de falar em azar. Falar em azar atrai azar. E chega de azar, azar, azar.

BOBO PLIN (*explodindo*) Mas, porra, como você é chato! Chato, não. Cri-cri. Enche o saco com essa superstição. Não pode isso, não pode aquilo. Vai lá pra frente ver se tem movimento na porta. Porra, não fica me enchendo! Mau humor é que dá azar.

Pausa.

MENELÃO (*Anda de um lado para outro. Resmunga.*) Alma, alma, alma, palma, calma, calma, Menelão, calma, Menelão, calma, Menelão bestalhão, Menelão asnão, Menelão-lão-lão.

Menelão sai.

MENELÃO (*fora de cena*) Segundo sinal!

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

Menelão entra nervoso.

BOBO PLIN Tá bom na porta?

MENELÃO Nem pipoqueiro.

BOBO PLIN Não há de ser nada.

MENELÃO Uma bosta.

BOBO PLIN Amanhã melhora.

MENELÃO Hoje é hoje.

BOBO PLIN Já tem mais de vinte.

MENELÃO Puta prejuízo.

BOBO PLIN Não esquentá e vamos ao jogo.

MENELÃO Vamos dar um tempo.

BOBO PLIN Quem tinha que vir...

MENELÃO Não tinha é que vir...

BOBO PLIN Já estamos atrasados pra...

MENELÃO E daí?

BOBO PLIN O público está puto dentro da roupa.

MENELÃO Se começar na hora fosse sucesso, não atrasava um putro de um minuto.

BOBO PLIN O público merece respeito.

MENELÃO Vai se foder, Bobo Plin! Você e esse seu moralismo. Esses que estão aí não são público. São os únicos filhos da puta dessa bosta de cidade que não têm televisão. E tem outra coisa. O que não atrasa nesse país?

BOBO PLIN Quem bota a fuça no picadeiro sou eu.

MENELÃO Esperamos nove meses pra nascer, pra que pressa?

BOBO PLIN Se não agradar, eu...

MENELÃO Não enche o saco, Bobo Plin! Com muita ou pouca gente, agora ou a qualquer hora, quem é bom dá o recado. Mas você, com essa porra de alma... Comigo não tem “gosta” ou “não gosta”. Isso aqui é como puteiro: abriu o pano, não se devolve a grana.

BOBO PLIN (*Olha pelo buraco.*) Eles estão impacientes. Vamos tocar o espetáculo.

MENELÃO Vou dar o terceiro.

Menelão sai. Bobo Plin volta a olhar o público. Afasta-se rápido e assustado.

BOBO PLIN Meu Deus, meu Deus. Esse público não tem cara. Eles não têm cara. Eu...

Bobo Plin está assustado. Murmura como se rezasse. Pega o violão e canta a canção “A Palavra dos Magos”.

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,
arrebentava as represas
que contêm seus mais ternos sentimentos
e fazia jorrar amor.

No final da música, Menelão berra fora de cena.

MENELÃO *(fora de cena)* Terceiro sinal!

Ouve-se o toque de campainha fora de cena.

MENELÃO Agora ou nunca, palhaço! Merda!

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

MENELÃO *(fora de cena)* Senhoras e senhores! Respeitável público! É com grande orgulho que apresentamos o palhaço Bobo Plin! Atenção! Solta o palhaço!

BOBO PLIN *(para si mesmo)* Solta o palhaço. Com coragem e sem rancor.

Entra música de galope. Bobo Plin sai de cena, como se entrasse no picadeiro. Apaga-se a luz geral.

SEGUNDO ATO

Bobo Plin está sentado num módulo. Está muito triste. Ao seu lado, uma garrafa pela metade. Tudo indica que Bobo Plin bebeu muito. Mas não está bêbado. Entra Menelão, eufórico.

MENELÃO *(Joga dinheiro ao lado de Bobo Plin.)* Toma aí, palhaço. Olha a taça. Você ganhou. Você foi bem. Bem mesmo. Muito bem. Só que tem um porém: não vi nada de novo. Não, não, não, mil e uma vezes não... Eu não tenho intenção... Só que bússola... é isso... não é isso... Mas o que conta é que você agradou. Agradou, sim. Mas, cá pra nós, eu não sabia que isso é o que você chamava de alma. Se soubesse... Mas é sempre assim. Você fala, fala, fala, eu não entendo. Alma é isso? Claro, com isso eu concordo. Piada pornográfica é a alma? Não sabia. Juro... Tá certo, de uns tempos pra cá o público adora sacanagem. Até menininha de escola de freira, e até as freiras, falam palavrão. Deixa pra lá. Você estava ótimo. Viu aquele gordão com a mulher com fuça de lagartixa? Quase que o filho da puta rachou o bico de tanto rir. *(Ri.)* A lagartixa ria escondendo a cara. *(Pausa. Menelão observa que Bobo Plin não tem nenhuma reação.)* Você agradou, palhaço. Fez sucesso. Aquele gordão com a mulher lagartixa...

BOBO PLIN *(áspero)* Que se dane o gordão e a mulher do gordão e a puta que os pariu! Você não percebe nada, Menelão. Nada, nada, nada. Eu não queria fazer o que fiz. Eu não queria entrar na pista e ficar contando anedotas, anedotas, anedotas, para um gordão idiota e sua mulher com cara de lagartixa guincharem até esporrarem pela orelha.

MENELÃO Mas entrou, contou, contou, contou, uma atrás da outra, outra atrás de uma. Sucesso. Tremendo sucesso. Se esses gatos pingados riram, a gente já pode imaginar como o público vai rir, rir, rir, quando tiver público propriamente dito. Quando a casa lotar, lotar de ter briga na porta, pipoqueiro, cambista... *(Ri histérico.)* Não é fácil fazer uma gatinha à toa, gatinha de nada, rir. *(Fica sério.)* Eles ficam ali, perdidos na plateia, um com

vergonha do outro, o outro com vergonha do um. Mas não é aquela risada: quá-quá-quá. Riem escondido: hi-hi-hi. Mas com você não teve esses negócios. Você foi firme. Tumba na morisqueta! Todos riram. Todos. E o gordão e a mulher do gordão, aquela lagartixa, mais que todos. Quá-quá-quá... (*Vai parando a risada à medida que Bobo Plin não se anima.*) Até pensei que iam ter um troço.

BOBO PLIN Eles não riram, Menelão. Foi só impressão sua.

MENELÃO Não riram? Como não riram? Faziam assim, vê: quá-quá-quá. (*Ri de vários jeitos.*) Isso não é rir? (*Bate na testa.*) Tem razão. Não riram. Gargalharam. Se debulharam de rir. Se debulhar de rir é gargalhar. Outro nível. Sorrir, rir, gargalhar, se esporrar.

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

Pausa.

MENELÃO (*ainda espantado*) E o que devemos fazer?

BOBO PLIN Não sei, Menelão.

- MENELÃO (confuso) Já sei, já sei. Quer dizer, acho que sei... Você quer me deixar louco! É isso... Você quer me enlouquecer... para depois mandar em mim. Para me conduzir.
- BOBO PLIN Não, não, não. Menelão, juro que não. Eu só queria que eu e você...
- MENELÃO (explodindo) Chega! Mentiroso. Você fala, fala, fala e eu não entendo. Você não fala e eu percebo tudo. Você veio com esse papo de alma. Não vou negar, me deixou transtornado. Eu... bom... Aí, você entrou no picadeiro e... Grande novidade! Fez como um tôni-soarê. Fez tudo direitinho. Contou piadas, piadas indecentes, pornográficas, porcas. (pausa) E o público riu. (Repara nas expressões de Bobo Plin.) Riu. Riu, sim. Riu que re-riu, ri-riu. E você diz que o público não riu. Que não fez sucesso. Que não é isso que você quer. Então o que você quer, Bobo Plin? O que é que você quer?
- BOBO PLIN Eu não sei o que eu quero.
- MENELÃO (Respira fundo.) Já é um começo. Eu sei o que quero. Então eu dirijo o espetáculo.
- BOBO PLIN Mas eu sei o que eu não quero.
- MENELÃO Complicou tudo outra vez.
- BOBO PLIN O que fiz no espetáculo dessa noite... eu fiz, está feito.
- MENELÃO Puta profundidade.
- BOBO PLIN Quando soou o segundo sinal... vi aquela gente... aquela gente em volta da pista, esperando, passiva, um palhaço com seu riso vermelhão sanguinolento... E eu... tive medo, Menelão. Um terrível medo. Eu olhei pelo buraquinho da cortina... Aquele público não tinha cara. Eram uns vinte ou trinta... assombrosas figuras sem cara... sem olhos... sem... olhos mortos... olhando mortalmente para coisas mortas. O fedor... O medo fede,

Menelão... Nenhuma poesia poderia entrar naquela gente. Aí, eu... me encagacei. Fiquei sem o mínimo controle sobre mim. E ia repassando o repertório infame, as velhas e gastas anedotas, como se rezasse. O terceiro sinal... Lá fui eu... grotesco histrião mecânico, rolando minha covardia no meio do picadeiro. Piadas pornográficas, frases sem nexos. Repetição, repetição... Pobre palhaço sem alma... Nenhuma criatividade. Como um operário que aperta sempre o mesmo parafuso. Como o burocrata que bate sempre o mesmo carimbo. Como o jornalista que dá sempre a mesma notícia que convém aos anunciantes. Como os médicos, engenheiros, advogados especializados. Como o mestre-escola que prepara crianças para servirem a uma sociedade que eles abominam. Como os sacerdotes que impõem dogmas e superstições. Eu, como uma puta desgrenhada e dilacerada que fecha os olhos pra não ver o rosto do morto que a beija... Eu, Bobo Plin, o histrião mecânico, o palhaço sem alma... Tudo muito triste...

Bobo Plin vai beber. Menelão arranca a garrafa de suas mãos.

MENELÃO Chega de beber. É isso. Está bebendo demais. Desse jeito... anda vendo cigana, grande-mãe, o caralho a quatro. Logo vai começar a ver jacaré, porco com tromba, mosca gigante... Bobo Plin, foi um puta sucesso.

Bobo Plin percebe a inutilidade do diálogo e cai sentado na cama.

MENELÃO Confere aí seu dinheiro. Olha aí, palhaço. Você ainda não olhou. Tem uma surpresa. Não é muito, mas é um caramingau a mais. (Ri.) Sabe como é... Você veio com quás-quás-quás, chora-bebé, tal e coisa, tal e tal, coisa e coisa, coisa e lousa, puta la merda, merda la puta... Menelão falou: não dá! Não porque Menelão asnao, Menelão babão, Menelão bestalhão, Menelão-lão-lão seja a mãe-do-sarampo, a mão-de-figa, a ganância encarnada. Não dava, porque não dava sem sucesso. Pode pular como pipoca. E sempre no cu-dum. O quê? Uma pipoca. (Ri.) Mas hoje, sucesso! Sucesso, grana. Como Menelão falou. Tá aí. Não muito, não, não. Você viu. Hoje foi sucesso artístico. (Peida

com a boca.) Que é um prenúncio de sucesso granal. Que não faz mal. *(Ri.)* Tá aí seu dinheiro. Já falei, não é muito. Mas dá pra você... que gosta de beber... tomar umas cervejas, um vinho um pouco melhor do que essa borra que você toma, essa coisa gosmenta que se cai no balcão mancha o mármore. Essa zurrapa é que faz você ver cigana, alma do outro mundo, jacaré, porco com tromba, mosca gigante... Bebida ruim é que faz mal... *(Ri. Pausa. Olha para os lados, malicioso.)* Dizem que nesta cidade tem putas lindas... muitas e boas. É um puteiro, essa cidade. *(Ri.)* Eu sei, eu sei, sei sim, Bobo Plin. Menelão sabe. Menelão conhece o ofício dele. Por isso que aposto no sucesso, agora que você desencantou. Vamos fazer sucesso. Vamos tirar, como direi... não direi... ou melhor, direi... tirar o pé da merda. *(Ri.)* Menelão, antes de escolher essa praça, conferiu. Viu bem se aqui corria dinheiro. *(Ri.)* Fiz cara de Menelão bestalhão, lambão, babão e perguntei aqui e acolá, acolá e aqui. *(Finge que está com dor de dente.)* Nesta cidade tem dentista? *(Imita gente da cidade.)* Claro, claro, essa é uma bela cidade, que cresce dia a dia. Temos muitos dentistas. Temos um aqui que até se recusa a arrancar dentes. Trata com gabarito. *(Finge que está com dor de barriga.)* Aí, Menelão perguntou: Nessa cidade tem médico? Me responderam: Não haveria de ter? Essa é uma cidade muito próspera. Temos tudo o que há numa capital. Temos vários psiquiatras, vários cirurgiões plásticos, vários aborteiros. Para qualquer um, esses sintomas já seriam suficientes para atestar que o dinheiro corre nesta cidade. Mas Menelão é Menelão. Aí, perguntei de novo: *(Menelão faz cara de beato.)* Senhores, por Deus, onde está a igreja deste lugar? Me responderam: Lugar e igreja é a puta que pariu! Aqui nesta metrópole o que há é uma puta de uma enorme catedral que há mais de vinte anos está em reforma, para ser a catedral das catedrais. Nosso padre... Estava claro que o dinheiro rola nesta cidade. Mas, para tirar a prova geral, perguntei: *(Faz cara maliciosa de punheteiro com tesão.)* E as putas? Tem? Sabe o que me disseram? *(Imita malicioso.)* As putas desta cidade... sabem massagear mordiscando, sabem as sete formas de beijar e sabem várias formas de se deitarem. Sabem o som da cobra, do tigre, do touro e do javali. Usam com mestria a garra da fera,

a pata do pavão e a mão em folha do lótus azul. Elas sabem como ninguém desencadear os turbilhões de energia que levam ao êxtase, ao delírio, como o mais poderoso alucinógeno. E conhecem o segredo da preparação dos elixires, dos unguentos e dos perfumes que as cortesãs do oriente usam para forçar a vontade dos seus velhos amantes exaustos, aumentando-lhes os falos e deixando-os em ereção, rígidos como um falo juvenil, aptos a vários gozos numa só noite. (*pausa*) Soube dessas mulheres incríveis, pensei... Bobo Plin podia... Elas curam... Agora temos dinheiro. E vamos ter mais. Porque neste lugar... Não quer?

Bobo Plin sacode a cabeça triste.

MENELÃO Bobo Plin, eu sei... Você... O espírito e... (*Ri malicioso.*) Você é só espírito. O espírito não tem sexo. O espírito é mais para o feminino. (*diabólico*) Também me falaram que aqui há travestis. Eles, os travestis, são diabos... Servem de incubos e de súcubos, como o freguês preferir. (*pausa*) Nos haréns, é verdade, nos haréns, os príncipes e marajás das Mil e Uma Noites sempre tinham... claro... alguns... como hoje... tinham seus travestis. Ninguém desconfiava. Eles chamavam os travestis e era só pedir: Enterra esse seu falo em mim até me arrombar... (*pausa*) Como hoje. Como hoje. Ainda é assim. As aparências são mantidas.

Pausa. Bobo Plin só sacode a cabeça.

MENELÃO (*Explode.*) Mas afinal, o que você quer?

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

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

BOBO PLIN Devíamos ser. Mas não somos.

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

BOBO PLIN E você? Anormal. Só pensa na matéria. Dinheiro. Poder. Prazer.

MENELÃO Vai no puteiro. Ou na igreja. (*Vira a mão.*) Como preferir. Mas descarrega. E amanhã cedo esteja pronto, animado, alegre, para irmos à luta.

BOBO PLIN Cedo? Que cedo é esse?

MENELÃO Ah, cabeça a minha! Do principal não falei. Também você... Bom, é o seguinte: apareceu um trabalhinho extra pra nós fazermos.

Bobo Plin só olha desconfiado.

MENELÃO Sabe aquele gordão que riu até quase rachar o bico? Aquele com a mulher-lagartixa? Pois é, o massa-bruta gostou mesmo. Gostou, gostou. Tanto gostou, que no final da função me chamou num canto e... Pra encurtar a história, botou grana na mão de Menelão. Ele quer eu, você, o anão e o perna-de-pau. Está tudo certinho. Amanhã cedinho vocês, você, o anão e o perna-de-pau vão lá.

BOBO PLIN Aonde?

MENELÃO Na loja dele. Fazer uma zoada. Grande queima de estoque! Fim de estação! Patati-patatá. Barato! Adão não se vestia porque o gordão não existia! (*Ri.*) Está tudo certo. Menelão parece bobalhão, asnão, bobão... Aqui, ó! Menelão é espertalhão. Já recebi a grana. Nem preciso ir lá. Você sabe.

BOBO PLIN Sei, sei sim. Só que eu não vou nessa.

MENELÃO Não? Como não? O gordão quer você. Você e o anão são figuras obrigatórias. Ele faz questão. Perna-de-pau, vai qualquer um. Nos bons tempos... Estou gordo... Mas você e o anão...

BOBO PLIN Eu não vou. Não vou. Não vou.

MENELÃO Tem que ir.

BOBO PLIN Não tenho que ir porra nenhuma! Sou palhaço, um palhaço sem classe, cheio de medo, cagão, mas não sou garoto-propaganda. Não faço isso. Sem graça ou com graça, sou um palhaço. É o que sou. E estou em busca da minha alma. E quero subverter, despertar meu próximo. Quero isso. Quero com toda a força do meu querer. E não sou eu que vou sair por aí criando ilusões, sonhos consumistas. Não, não, não mesmo. Não vou sair por aí tocando uma corneta, com um anão aborrecido batendo no bumbo sem nenhum ritmo e um perna-de-pau com um berrador, berrando: Comprem! Comprem! A única recompensa pelo trabalho insano, daninho, pela vergonhosa obra de suas mãos, é comprar. Comprem! Comprem! Comprem!

MENELÃO É um papel como outro qualquer. E o ator, Bobo Plin, faz qualquer papel.

BOBO PLIN Eu não, Menelão. Eu não. Eu não me presto a esse triste papel. Não quero sentir o sol melando minha cara de carmim, alvaiade e carvão. Não quero sentir o suor correndo no meu rosto sem-vergonha e pingando na calçada a minha vocação derretida. Eu não quero. Não quero. Não. Não. Não.

MENELÃO É difícil de se acreditar. Fez um sucesso de merda e já está todo cheio de luxo. Escute, Bobo Plin. Os grandes artistas – falei: os grandes artistas – todos eles aparecem dia e noite nas televisões falando, insinuando, ordenando para as pessoas comprarem, comprarem, comprarem. E daí?

BOBO PLIN Do outro lado, gente que não pode coisa nenhuma. Que tem um salário que mal dá pra comer. E aí veem seu astro, sua estrela: comprem, comprem. Esse homem faz a comparação. Tudo que é bonito, nessa maldita sociedade de consumo, ali, sacudido na cara dele. E ele, que merda, Menelão! Esse homem é castrado espiritual e fisicamente. Ele não pode nada. Nada.

Com o seu ordenado aviltante é o perdedor convicto dessa maldita sociedade. Castrado espiritual e fisicamente.

MENELÃO É assim que é.

BOBO PLIN Não. Pra mim, não.

MENELÃO Você é melhor que os outros? Eu já falei, os grandes artistas falam: comprem, comprem, comprem. E vê como eles vivem! Comprem, comprem, comprem. Algum tem remorso? Comprem, comprem. E eles, os grandes artistas, vivem como nababos. Príncipes. Adorados por todos. (*pausa*) E você, Bobo Plin?

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

MENELÃO Eu só quero saber: você vai ou não vai amanhã na loja do gordão?

BOBO PLIN Não. Não vou.

MENELÃO Se eu conseguisse entender seus motivos, se você me explicasse...

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

Pausa longa. Menelão limpa os ouvidos.

MENELÃO Eu escutei bem, Bobo Plin?

BOBO PLIN Deve ter escutado. Berrei para que o mundo me ouvisse. Não quero ser um arauto do consumismo.

MENELÃO Não, não. Não é isso. Eu escutei bem você dizer que não trabalha na televisão porque não quer? Que se quisesse... mas que porém, outrossim... *data venia*... propaganda... etc. e tal? Escutei?

BOBO PLIN Escutou. Escutou sim, Menelão.

MENELÃO (*Explode em riso.*) Não seja ridículo, Bobo Plin! (*Ri.*) Você não trabalha na televisão única e exclusivamente porque não pode. Imagina se alguém vai deixar de trabalhar numa televisão só por causa da propaganda. Ridículo. Mentiroso. Hipócrita. Para de acreditar nessas suas malditas fantasias. Mete isso na sua cachola de uma vez. Eu, você, o anão, o perna-de-pau, todos que estão nessa trilha dos saltimbancos, nós todos, sem exceção, não estamos aqui por méritos. Estamos aqui por uma condenação. Somos medíocres. Enganadores. E esse nosso andar... Se algum de nós tivesse talento, coragem, sei lá o quê, Bobo Plin, não ficava um dia nessa maldita andança. Inclusive você, que vem a toda hora com essa punheta mental: alma, alma, alma. (*pausa*) Amanhã cedo você vai pra porta da loja do gordão e fim de papo. Se não for... já sabe... Pode pegar sua trouxa e cair fora.

Pausa. Menelão vai sair. Para. Pensa. Vira-se lentamente.

MENELÃO (*contendo-se*) Não escutei resposta. Sei que você está pensando. Mas quero avisar: se você não for agitar a loja do gordão, se você me trair, a mim, Menelão, que banquei tantos fracassos, a mim... Agora que vai entrar dinheiro... você me sacanear... E se pensa que vai ficar por isso mesmo, você está enganado. Eu vou aprontar um xaveco pra você. Você... você não sabe... Mas o seu salto vai ser sem rede... Você vai se estatelar no chão do picadeiro. Vou falar com os donos de... todos os donos dos espetáculos... todos... Nós, empresários, nisso somos unidos. Vai se danar. Ninguém vai lhe dar emprego. Ninguém. Você não

será o primeiro caso de um canalha marginalizado porque... E se pensa que vai armar roda na rua... também não vai. Vou perseguir você até ver você morrer de fome na sarjeta, ou ver você tomando no cu na cadeia por ter roubado um pão. (*pausa longa*) Pegar ou largar, Bobo Plin. (*pausa*) Então? Pegar ou largar? (*pausa*)

BOBO PLIN Largar.

MENELÃO (*furioso*) Canalha! Cai fora! Cai fora!

Bobo Plin vai sair, Menelão o agarra.

MENELÃO Não, não, não. Você não vai a lugar nenhum. Sei como fazer... Eu sei... Palhaço faz graça. Não faz propaganda, faz graça. Você vai me fazer rir. A última vez que eu ri foi... Quando foi? Foi... Nem me lembro mais. Porém hoje eu quero rir. Vamos, palhaço, me faz rir. (*Estala o chicote, como se batesse em Bobo Plin.*) Vamos, palhaço! O espetáculo continua.

Entra música de galope de circo. Bobo Plin se levanta e começa a dançar como se fosse um boneco de marionete, um polichinelo. Bobo Plin começa a tirar a luva, que é comprida e demora a sair. Depois que tira a luva, Bobo Plin a joga fora e pendura o paletó no ar, que obviamente cai no chão. Bobo Plin puxa a cadeira em que Menelão está sentado. Os dois lutam pela cadeira. De repente, Bobo Plin solta a cadeira, Menelão cai. Menelão levanta-se furioso. Agarra Bobo Plin e o sacode como se ele fosse um boneco de pano. Não há resistência. Por mímica, Menelão explica que quer rir. Vai sentar-se. Bobo Plin puxa a cadeira. Menelão cai outra vez no chão. Menelão levanta-se mais furioso ainda. Bobo Plin, por mímica, pede calma. Deita a cadeira e senta-se no lado dos pés. Oferece para Menelão sentar-se no encosto. Ele senta-se. Bobo Plin se levanta e Menelão cai no chão mais uma vez. Menelão vira a cadeira e senta-se nos pés, obrigando Bobo Plin a sentar-se no encosto. Menelão se levanta. Bobo Plin também. Repetem a cena duas, três vezes. De repente, Menelão se levanta, Bobo Plin não. A cadeira cai. Bobo Plin não. Está sentado no ar. Menelão fica bravo. Sacode Bobo Plin que,

quando se vê livre, desvira a cadeira. Convida Menelão a sentar-se. Ele senta-se, Bobo Plin se levanta. Menelão cai e se levanta furioso. Bobo Plin tira do bolso um lenço branco, acena pedindo paz. Bobo Plin mostra o lenço para o público, não há nada no lenço. Bobo Plin arranca o charuto de Menelão, enfia no lenço. Sacode o lenço, não há mais charuto. Menelão espera o charuto. Começa a ficar nervoso. Bobo Plin aponta para trás de Menelão, que se vira pra ver o que é e recebe um pé na bunda. Desvira-se bravo e Bobo Plin lhe enfia um charuto na boca. Menelão examina o charuto, cheira, acha gostoso e o põe na boca. Procura fósforos, não tem. Bobo Plin, solícito, acende o charuto de Menelão, que agradece, traga o charuto, que explode. Bobo Plin, por mímica, se desculpa e oferece uma flor. Menelão vai cheirá-la, a flor espirra água nos olhos de Menelão, que fica como cego. Cheio de raiva, avança às tontas contra Bobo Plin, que o toureia. Bobo Plin passa o pé em Menelão, que cai. Bobo Plin, como vencedor, coloca o pé sobre Menelão, faz pose e agradece. Menelão, exausto, levanta-se meio tonto.

MENELÃO Eu não achei nenhuma graça, palhaço. Mas vou lhe dar mais uma chance. Cante uma canção.

Bobo Plin pega o violão e canta a canção “Mil e Uma Estrelas”.

BOBO PLIN *(cantando)*
 Estrelas, estrelas,
 estrelas, estrelas,
 no firmamento
 azul do céu
 infinito céu azul.
 Estrelas, estrelas,
 mil e uma estrelas,
 uma em mil,
 uma em mil,
 uma em mil habitada.
 Será? Será? Será?
 Será? Será? Será?
 Que só nós
 no planeta Terra? Será?

Nenhum reflexo mágico
na cara dos palhaços,
no pálido alvaíade,
na noite de carvão,
nos campos de carmim,
o sangue derramado,
o deboche vermelhão
em olhos raiados
dos sonolentos sonhadores,
mortos matadores,
obedientes aos seus senhores,
a dormir, comer, trabalhar,
trabalhar, comer, dormir,
trabalhar, trabalhar, trabalhar. (BIS)
E o ponto magnético,
a estrela mais brilhante
no céu azul,
na roupa de cetim
do histrião mecânico
que sem arrependimento,
falador, falastrão, bufão,
matraca constante,
arauto da ilusão
apregooou triunfante,
apregooou triunfante
as vantagens
de dormir, comer, trabalhar,
trabalhar, comer, dormir,
trabalhar, trabalhar, trabalhar (BIS)
na segurança do contrato,
com a doença,
com a velhice,
com a morte.
Trabalhar, trabalhar, trabalhar.
Estrelas, estrelas
estrelas, estrelas
mil e uma
uma em mil,

Será? Será? Será? Será?

Pausa. Menelão agarra Bobo Plin e o sacode.

MENELÃO (raivoso) Seu canto não tem graça. Nenhuma graça. Cai fora, palhaço! Cai fora! E não volte nunca mais. Você me angustia. Você me faz mal. Você... suas mentiras, suas bobagens sem propósito. Vai embora, palhaço! Vai embora!

Menelão atira Bobo Plin no chão. Menelão vira-se de costas como quem vai sair. Para. Bobo Plin vai se recompondo. Fica de joelhos.

BOBO PLIN Ó Ideal,
que estás no meu céu interior,
verdade viva
que faz minha alma
imortal,
para que tua tendência
evolutiva
seja realizada, para que teu nome
se afirme pelo trabalho,
para que tua revelação
seja manifestada a cada
espetáculo,
a cada espetáculo concede-me
a ideia criadora,
que assim como ela está
entendida no meu coração
seja entendida no meu corpo.
Ó Ideal,
preserva-me dos reflexos
da matéria,
que eu compreenda
que o sofrimento benfeitor
está na origem da minha
encarnação.
Livra-me do desespero
e que teu nome seja

santificado
pela minha coragem
na prova.
Ó Ideal,
faz com que eu
não diferencie
o fracasso do sucesso.
E perdoa a minha
dificuldade de comunicação,
assim como eu perdoo
os que não têm ouvidos
de ouvir
nem olhos de ver.
Ó Ideal,
destrói meu orgulho,
que poderia afastar-me
da tua luz guia,
nutre meu devotamento,
porque és,
Ó Ideal,
a realeza, o equilíbrio, a força
da minha intuição.

Bobo Plin se levanta. Vira-se em direção da saída. Menelão se volta.

MENELÃO Palhaço, palhacinho, meu palhaço... Olha, palhaço... Fica comigo... Eu... nós... você... vai fazer sucesso, Bobo Plin... Sucesso... Eu juro... Meu Deus... *(Pergunta para o público.)* Onde ele vai? *(Volta-se novamente para Bobo Plin.)* Bobo Plin, meu Bobo Plin, aonde você vai? Aonde?

Pausa.

BOBO PLIN *(Volta-se e olha Menelão com ternura.)* Vou subir o monte... enquanto tenho pernas. *(Bobo Plin se vira para sair. E vai andando lentamente; com dificuldade, Menelão segue atrás se arrastando.)*

fim

**O
HOMEM DO
CAMINHO**

MONÓLOGO EM UM ATO

Este texto surge de um conto que, na sua versão original, de 1996, intitulava-se “Sempre em frente” e fazia parte do livro *Canções, reflexões e histórias de um palhaço*. Modificado pelo autor, o conto, já com o título de “O homem do caminho”, é incluído no livro *O truque dos espelhos*, publicado em 1999. Este monólogo é sua versão teatral.

Ator abre a cena imitando uma sapatona.

“Fodo a alma do primeiro filho da puta que aprontar nesta praça. Quero ser mica de circo, se não lanhar de chicote a fuça do desgraçado que fizer qualquer presepada nesta cidade.”

Ator segue lembrando.

Ah... Dona Ritona Capataz, greluda pela própria natureza, dava seu recado...

Voltando a imitá-la.

“Se digo que fodo a cara de um, é porque fodo mesmo. Eu sou mais eu. Se for preciso, rasgo o focinho de um por um à chicotada. Porra! Estou cansada de ser enxotada das cidades por causa de vagabundos. Estou avisando. E quem avisa amigo é.”

Ator ri, contando.

Fale. Pode falar... Falar, falar... Dona Ritona Capataz... O prefeito da cidade. O chefe de polícia. O padre. O juiz de direito. O proprietário do terreno onde se arma o circo. Falem. Abram as matracas. Matraca. Matraca. Matraqueiem. No Congresso Nacional. Nas Nações Unidas. Nas igrejas. Senhores chefões, falem...

Pausa. Depois reflete, rindo a cada pergunta.

Porém (e sempre tem um porém), os Direitos Humanos... Puta mentira! Nós, andarilhos, filhos do vento, gente da estrada, sabemos. Ah... como sabemos! A propriedade? Um roubo. A posse? As fronteiras? As cercas? Malditas coisas! Elas são dos senhores. São dos homens-pregos.

Ri. Faz uma pausa em suas reflexões e se dirige ao público, solene.

Senhoras e senhores, eu sou um contador de histórias...
Prestem atenção! Atenção!
Isso é o que os homens-pregos não sabem ter.
Atenção. Atenção desinteressada.
A atenção desses lamentáveis homens fixos é interessada.
Só a ganância os faz atentos. Bobolochas!
A minha mão é tão rápida... E eles passam dormindo.
E eu, ligeiro, ligeirinho, vou no bolso do otário.
Na frente, porão. Atrás, culatra.
No de níquel, grilo. No da lapela, janela.
No bolso de dentro do paletó, sutana. No de fora, chuca.
Minha mão é rápida. Sou um artista nesta arte.

O riso debochado acaba ficando encabulado. Depois se anima.

Bom, não sou grande coisa. Me defendo.
Mas, eu conheci um cara que sabia tudo.
Tudo, não. Quem sabe tudo é Deus.
Mas, ele sabia, sabia bastante dessa arte.
Ia de cidade em cidade levando um manequim.
Ficava num hotelzinho. Lá armava o boneco
e o vestia com um terno. E todos os dias ele treinava.
Esse, sim, era um artista. Nunca vi ninguém melhor.
Eu e todos os estradeiros tínhamos muito respeito por ele.
Homem de coragem. Mão firme. Frio. Um artista!
Todos os dias fazia um ganho bonito. Merecido.
Senhor das ruas, dos ajuntamentos...
De gente dormindo... Pregos. Dormindo.

Pausa. Vai contando com entusiasmo crescente.

Outro dia, quando nosso mestre avisou
que íamos sair pela estrada,
para uma jornada de cinquenta cidades,
nosso coração bateu forte.
Vamos fazer um ganho legal.
Cinquenta cidades!
A rapaziada se reuniu. Fizemos um trato.

Cinquenta cidades!
Então, cada um tem que trepar, pelo menos,
vinte e cinco mulheres.
Menos de vinte e cinco é vergonha. Puta vergonha.
Acertado? Combinado? Selado. Então, tá.
Cada um tem que pegar um retrato da mulher que foder.
E na foto tem que ter uma dedicatória.

Pausa. O tom se torna melancólico, pensativo. Termina rindo.

Que nome usarei?..
Quando eu nasci... Uma madrugada... O vento norte corria
o céu..
Minha mãe me batizou com três nomes..
Iur... pra toda gente me chamar.
Charlô... para meus irmãos estradeiros me chamarem.
O terceiro nome minha mãe murmurou delicadamente no meu
ouvido.
Um sussurro. Imperceptível. Esse é meu nome verdadeiro.
Mas é secreto. Nem eu mesmo sei qual é esse nome.
Assim, quando a morte, o braço da justiça,
passar no acampamento... e me chamar... eu não vou!
É que não sei que sou eu... Assim engano a morte.

A melancolia e o riso cedem lugar a um grande vigor.

Se é possível enganar a morte? Claro que é.
Olha, se um sujeito for realmente esperto,
ele engana até o grande Del.
Eu sei. Sei bem. Como sei da história de um cego...
Um cego tihoso. Bem filho da puta esse cego.
Mas, ele enganou Deus.
Foi um feiticeiro que,
numa noite em volta de um fogo de estrada, no acampamento,
contou a façanha do cego.
Ele vivia reclamando:
“Porra, Deus, que puta sacanagem eu ser cego!
Por que o senhor faz isso comigo?”

Tanta mulher bonita e gostosa passa por aqui...
Eu nem fodo, nem vejo elas.
Que merda! Que sacanagem, meu Deus!
Cada puta idiota, que tem dois olhos,
olha tudo e não vê porra nenhuma...
E eu aqui, cego. Cego de nascença. Cego dos dois olhos.
Me ajuda, Deus. Deixa de ser sacana comigo.
Me dá uma força pra eu ver essa mulherada toda...”.

Pausa. Fazendo certo suspense.

Todo dia, pai-nosso, ave-maria, o cego rezava a choradeira dele.
Até que uma hora Deus ficou de saco cheio daquela lamúria.
Resolveu tirar uma com o cego. E Deus falou:
“Olha aqui, cego filho da puta,
pra você parar de me encher o saco, vou lhe dar uma força.
Mas, presta atenção. Vou te dar o direito a um pedido.
Um só. Se você fizer um pedido, eu atendo.
Dois ou mais, não atendo nenhum. Tá certo assim?”

Pausa curta, pontuando a história.

O cego se encrespou. Pensou:
“Sacanagem. Sacanagem de Deus. Sacanagem mesmo! Da grossa.
Como é que eu vou fazer um pedido só? Só um?
Porra! Essa é uma tremenda roubada.
Se eu peço pra ver, eu vejo. Mas aí ele não me ajuda a comer ninguém.
Me deixa sem dinheiro... Não vou poder pedir esmola.
Se eu enxergar, esses idiotas vão me mandar trabalhar.
Putá sacanagem! O que eu posso fazer?”
O cego pensava, pensava... E Deus apertava o desgraçado:
“Como é, cego? Vai dizer o que quer ou não? O tempo está se esgotando”.

Muda o tom, fazendo comentários.

Não é fácil, tirem por si próprios.
Quando vão rezar, pedem uma coisa.
Porém (e sempre tem um porém), uma coisa puxa outra.
Quando vão ver, pediram tanto que não têm resposta nenhuma.
Não são atendidos. Não é assim?
Pois é. O cego estava ali. Encurralado. Pensando.
Aí, Deus foi firme: “Ou pede agora ou nunca, cego!”.
Aí, o cego resolveu fazer o pedido único a que tinha direito:
“Senhor meu Deus,
quero ver os netos dos meus netos
brincando no jardim do meu palácio
na hora em que o mordomo for servir a janta.
Esse é meu único pedido”.
Deus sorriu... O cego era mesmo um bamba.
Num pedido só, pediu um monte de coisas.
Pra ver os netos dos netos brincando no jardim do palácio,
ele tinha que enxergar, ter mulher, saúde, dinheiro, longa vida.
Deus concedeu. E assim o cego tapeou Deus...

Ri, voltando à sua própria história.

Com o meu nome secreto, eu me livro da morte,
quando ela quiser passar o alfanje em mim.
Me chama... Eu não vou.
Não por má educação. Não por desfeita, nem nada.
Não vou porque não sei que é meu nome que ela está chamando.
Não atendo. Meu nome...
Só minha mãe e a senhora descarnada conhecem o segredo.

Pausa. Retomando fôlego.

Podem me chamar de Iur.
Embora não represente minha essência,
esse é meu nome para todos me chamarem.
Inclusive as mulheres.
Vou atrair vinte e cinco (ou mais) nessa jornada.
Mas, chegarei nelas com truques lindos.
Como faz o Diabo. Pois é...

O Diabo, quando chega, não vai logo pedindo a sua alma.
Claro, ninguém daria.
Até por medo, todo mundo passaria fora.
O Diabo, quando chega, pede uma coisa à toa.
Um casaco velho, um sapato furado.
Mas, se você dá uma bugiganga qualquer pro Diabo,
você faz um pacto com ele.
E, por esse pacto, o Diabo vem buscar sua alma...
Eu também pedirei apenas um sorriso. Ou um beijinho. Mais nada.
É o que basta para selar um pacto.
Por um sorriso, ou um beijinho, possuirei corpo e alma
de cada uma das vinte e cinco mulheres que atrair nessa jornada.

Pausa. Mudando o tom aparentemente cínico.

Mas não sou um depravado. Nem um depravador.
Isso faz parte da lei fatal do choque de retorno.
Quantas vezes, à noite, no acampamento, em volta da fogueira,
não escutei os feiticeiros dizerem:
“Se me bates com um chicote, vou trepar tua filha.
Se bates em meu irmão, vou trepar tua mulher.
Se bates em meu irmão e em mim, vou trepar tua mulher e
tua filha.
Se me bates na cara, tua mulher me recebe em sua boceta”.

Pausa. E continua, explicando com poesia.

É a lei fatal...
Por isso, a mulher do homem-prego que se trepa tem que gozar,
tem que ter muito mais prazer do que eu.
Eu enlouqueço essas mulheres.
Eu sei fazer uma mulher gozar.
Dou tanto prazer a ponto de enlouquecer uma mulher.
Com a minha respiração sobre suas pálpebras.
Com sopros quentes e demorados na espinha.
Com as mais doces palavras.
Com a imposição das mãos.

Vou misturando meu tesão com o entusiasmo sexual delas...
Esse encanto... A alegria de viver... O gozo delirante... Magia.
A mulher que eu trepar, por toda a vida, se lembrará de mim...

Pausa. E continua, sem didatismo, rindo ao se referir aos pregos.

Por Deus!

Os amantes que sabem amar ficam sabendo de coisas
que nem os santos suspeitam que existem.

É vero.

Os amantes que sabem amar

tocam pontos nas bocetas das mulheres que nem os anjos
conhecem.

Homens fixos, homens-pregos, jamais buscam o segredo.

No auge do coito, retemos a respiração, o pensamento, o sêmen.

Então, uma labareda se forma...

Ela sobe pela coluna,

vem até o terceiro olho, entre as sobrancelhas,

e desce rápido até o cóccix.

É fogo seco.

Despejado na boceta, sobe dentro da mulher feito serpente
até se enroscar em seu coração.

Ela treme e grita, alucinada. Desfalece.

É o gozo total, o fogo aceso com fogo.

O êxtase.

Canta/declama terno.

Mulher...

Contida e desolada

Silenciosa

Sua dor, sua integridade

Seu esquecimento

Desde sempre...

Seu amor não nasce

Do amor insatisfeito

Seu tormento...

Eu sou a água...

O fogo...
O espírito...

Voltando à narrativa, pensativo.

E se uma dessas mulheres ficar louca de paixão por mim?
E se ela se sentir desprezada?
Então, essa mulher pode contratar uma feiticeira,
uma dessas que,
com um objeto qualquer da pessoa visada,
sabe prender o seu espírito...

Pausa. Adotando tom crítico, mas triste.

Sabe, as mulheres dos pregos são da mesma raça dos pregos...
Têm o coração duro. Cheio de sofrimentos e mágoas...
A natureza de pedra na qual seus corpos foram esculpidos...
Não compreendem o amor, essas mulheres...
Tanto ódio! Tão secas! Não compreendem...
Com certeza, não compreendem... se alguém lhes dá prazer.
Justamente por isso...
por causa da minha arte, da magia sexual, elas tiveram prazer.
Não compreendem que por isso...
por minha causa, por causa do meu encantamento sexual,
minha arte, minha magia...
não terão passado por essa existência sem os prazeres da carne.
Essas tristes mulheres não têm nenhuma gratidão.
A gente pode vagar pelos infernos... descer até o mais profundo
deles.
Lá onde moram os demônios horríveis, perversos...
monstros... encarnações dos males...
Nenhuma dessas bestas é tão cruel e vingativa
como uma mulher que se sente desprezada.
Esse ódio pode me atingir.
Isso pode me acontecer. Estou no mundo.
Uma dessas vinte e cinco mulheres
pode pegar, sem que eu perceba, um objeto meu de uso pessoal.
Uma coisa sem valor, mas que concentra nela meu magnetismo.

E entregar para uma feiticeira,
dessa que não precisam do nome para praticar um feitiço.
Ela, então, sem piedade, pega:
— um feixe de penas de galo
— uma vela preta de cera de mel, acesa de pavio para baixo
— um copo cheio de sangue de três rolinhas
— uma cobra venenosa morta,
com um coração de pomba, assado num braseiro, enfiado na boca
— um sapo grande virado no avesso, pra ficar igual a um útero
— um peixe baiacu morto por estouro (É só coçar a barriga dele
que ele vai inchando até estourar.)
Depois, embrulha tudo junto com aquilo que é meu
e enterra no túmulo de um aidético morto recentemente.

Pausa. Meio assustado.

Tenho o compromisso de trepar vinte e cinco mulheres...
Sou um estradeiro. Filho legítimo do vento.
Porto-me como quem sou. Não fujo dos meus compromissos.
Se não fizer assim, não serei nunca mais eu mesmo.
Então, corro o risco: vinte e cinco mulheres vou foder.

Pausa. Em tom profético.

Honrarei uma por uma e mais, se houver.
Com meus olhos. Com minhas palavras.
Com as minhas mãos. Com o meu sexo.
Para cada uma, vou usar
as palavras que os magos pronunciam nos seus rituais.
As palavras que forçam as vontades.
As palavras que atraem a simpatia dos mortos que amamos.
As palavras que despertam a imaginação dos poetas... e das
mulheres.
Com essas palavras, desço no fundo das entranhas delas.
Arrebento as comportas que retêm seus mais ternos sentimentos.
E faço jorrar o sexo, a alegria, a fraternidade.

Pausa. Rindo, descontraído.

Faço isso tudo fodendo...
Mas, pra cuidar do mulherio, tenho que fazer um ganho.
Vou roubar esses idiotas
empapuçados de álcool, drogas e propaganda.
Vai ser fácil.
Eu sou um olhador.
Tenho queda pra ler a fuça dessa gente.
Então fica fácil roubar. E eu posso roubar. Sou cigano.
Fomos autorizados pelo Senhor Jesus Cristo.
Duvida? Juro por essa luz que me ilumina!
Os feiticeiros contam essas histórias
em volta da fogueira, no acampamento.
Quando crucificaram o Senhor Jesus, havia quatro cravos.
Um para cada mão e um para cada pé.
Um cigano, um dos nossos,
pra aliviar o sofrimento do Senhor Jesus, roubou um dos cravos.
Por isso ele foi pregado na cruz só com três cravos.
Um em cada mão. E apenas um para os dois pés.
Jesus viu tudo, no meio de tanta dor.
Percebeu a intenção do cigano, percebeu sua generosidade.
Então, do alto da cruz, disse Jesus:
“Cigano, daqui em diante, você e o seu povo podem roubar”.
É, liberou os ciganos para todo o sempre.

Pausa. Mais sério.

O Senhor Jesus era, como nós, um homem do caminho.
Era, como nós, um contador de histórias.
Ele, como nós, andava
pelos estreitos, escamosos e esquisitos
caminhos do roçado do bom Deus.
Caminhando. Contando histórias.
Eu escutei os feiticeiros,
em volta do fogo do acampamento,
contarem as histórias que ele contava.
Tinha uma sobre Davi.

Começa a contar a história mansamente e vai se indignando.

O homem do caminho dizia:
Quando Davi estava em necessidade,
ele e os que estavam com ele sentiram fome.
Havia um templo. E havia pães dentro do templo.
Mas, os sacerdotes, suas leis, suas propriedades...
Era sábado, dia de jejum.
Os pães da proposição eram dos sacerdotes.
A fome era da gente de Davi,
mas os pães não eram da gente de Davi.
Então, Davi falou:
“Qual é? Entrem no templo e comam os pães!”.
Todos entraram no templo e comeram os pães.
Os sacerdotes se picaram de raiva.
Era sábado. As leis, a desobediência...
Aí, Davi gritou:
“Vão à merda! Vão à puta que pariu!
O homem não foi feito pra fome!”.
Isso é o que aquele homem do caminho contava:
o homem não foi feito pra fome.
Nem pro jejum. Nem pros dogmas. Nem pras cercas. Nem
pros limites.

Pausa. Tomando posição, rindo dos falastrões.

Nós, os filhos do vento,
não respeitamos a falação dos senhores mestres dos homens-
pregos.
Falastrões e suas falações estúpidas...
“Deus. Pátria. Família. Trabalho. Educação. Paciência.
Progresso.”
Só é feio roubar e não poder carregar.
Só se pega o necessário. Pra que acumular?
O peso atrapalha quem é da estrada.
O homem-prego, esse bosta,
é que acumula para um tempo pior,
que ele adivinha que se aproxima.

Pausa. Assume um ar esperto.

Sobre os tesouros, vale o que falam
os feiticeiros em volta do fogo do acampamento:
“Como diz a Bíblia, o tesouro a traça rói e o ladrão rouba”.
Eu sou ladrão. Tenho minha arte. Não uso violência. Uso magia.
As minhas mãos são mais rápidas do que os olhos desses
sonados.
Primeiro, observo bem a cara deles.
Sou um olhador. Conheço bem esse ofício...

Pausa. Primeiro encabulado, depois falador.

Quer dizer, bem, bem, eu não conheço.
Mas sei de um estradeiro que é um artista nessa arte de olhar.
De longe, ele fixa um sujeito e,
pelo jeito de ele andar e parar,
pelas sobrancelhas, pelo nariz, pelas orelhas, pelos olhos, pela
boca,
por cada detalhe, meu camarada saca o sujeito
que está observando. Esse sabe... Eu sei um pouco.

Pausa. Vai começar uma demonstração.

Olha aquele. Por suas rugas verticais entre as sobrancelhas
(elas se inclinam uma pra outra, depois se curvam outra vez
pra trás),
o filho da puta é um cagão.
Não vai arriscar porra nenhuma no jogo.
Nem um puto de um tostão furado.
Mas, aquele outro ali é um pato certo. Rugas verticais,
cortadas por pequenas rugas ondulantes, bem em cima do
narigão.
O idiota é um débil mental. Vai apostar, com certeza. É uma besta.
O outro ali também é uma moleza. Peito estufado. Metido a
esperto.
Mas o cabelão do puto vem até o meio da testa. E é beicola.
Vai apostar e perder. Otário...
Aquele outro, coitado... Os pelos das sobrancelhas crescem
pra baixo.

Tem medo de ser rejeitado. Chamado, vem fácil. Que idiota!
E o outro tem olho em triângulo. Rico.
Gosta de ganhar. Mas hoje vai perder.
Aquele outro é fácil. Pinta no olho.
O cara é esbanjador. Vou ajudar o filho da puta a gastar.
Estou vendo o orelhinha ali. Manjo. Lento de raciocínio.
Quando o puto vier com o fubá, já estou com a polenta.

Sempre pausando a cada alvo, tirando sarro, oferece diversão.

Olhe aquela moça. Bonitinha.
Só que está com a boca aberta e não fala. Burrona.
Fácil de engabelar.
É foder ela em pé mesmo, encostada em qualquer muro...
Aqui vai ser mole. Muito mole. Tem muito troncho.
Mas as caras desses tontos, meu Deus, são muito tristes.
Vou fazer eles rirem um pouco pra ficarem animados.
Se riem, ficam cheios de embalo...

Pausa. Fazendo o tipo camelô, oferecendo piadas.

Venham, senhoras e senhores! Venham todos!
Vou contar umas histórias para as senhoras e os senhores.
Vamos alegrar um pouco essa vida que anda custando os olhos da cara.
Venham, venham todos! Agora, ou vai ou racha,
ou quebra a tampa da caixa, cocacha, bolacha, rosca espanada,
parangolé, bico de pato. É já ou agora! Atenção!
Me diga, minha senhora: o que é que o japonês tem igual à galinha?
Diga, diga. Não sabe? É o pintinho...
E sabe por que o pinto do japonês tem o apelido de noventa e nove?
Fácil. Porque é quase cem.
O senhor sabe qual o povo mais otimista do mundo?
Não sabe? O brasileiro? Claro que não.
O brasileiro é um povo que está ferrado de verde e amarelo,
do primeiro ao quinto e sem vaselina.
Brasileiro não é otimista, vive de teimoso. Podem crer.

O povo mais otimista do mundo é o judeu.
Que corta um pedaço do caralho sem saber de que tamanho vai ser.
E por que o operário e o papel higiênico se parecem?
Porque os dois ou estão no rolo ou estão na merda.
Diz aí, o que é o arroteo?
Um peido que subiu na vida.
E o som universal, qual é?
O peido, que não tem sotaque.
E o peido, o que é, o que é?
A última tentativa que Deus fez pro cu falar.

Pausa. O show continua com o jogo das forminhas.

Agora é a hora.
Vou mostrar que minhas mãos de manipulador são mais rápidas do que a vista de qualquer um.
Vamos ao jogo, que trabalho é roubo.
Cheguem mais! Quem trabalha não tem tempo de ganhar dinheiro.
Vejam. São três forminhas e uma pelotinha.
Coloco a pelotinha embaixo dessa forminha do meio.
Estão vendo? Tá. Então, prestem atenção.
Essa ganha, essa perde. Elas estão mudando de lugar.
E nessa volta que eu dou, o otário bobeou.
Onde ficou a pelotinha?
O senhor... Ficou nessa? Ficou. Poxa, falhei...
O senhor tem olho rápido. Pena que não apostou.
Vamos apostar agora. Vamos lá.
O senhor? Cinquenta na forminha da ponta.
E o senhor mais dez. Só vale na forminha da ponta.
Vão todos no palpite do que apostou primeiro.
Você aí, cem. Vamos lá, moça, vinte. E você, trinta.
Tá feito o jogo. Estica o olho.
Essa ganha, essa perde, e nessa volta que eu dou...
Onde ficou a pelotinha? Na do meio? Não? Na da esquerda. É?
É mesmo?
Pois é. Não foi nela que ficou. A banca ganhou.

Quem quer mais? Não querem?
Vem, rapaz. Quem não arrisca não petisca.
Quem vai? Ninguém vai?
Pena. Fecho a banca. Fim de papo. Vamos circular.
A cana dura pode aparecer a qualquer momento.
Fora, povo, fora. Quem perdeu perdeu e não adianta chiar.
Perder ou ganhar é do jogo. Contravenção é jogar.
Tanto faz ganhar ou perder. Vão caindo fora...

Pausa. Suavizando o tom.

Você, não. Você fica. Linda, muito linda.
Não, não. Não vá embora.
Vem cá, vou te contar a minha história.
Você não vai mais ter medo de mim.
Eu sei, você é generosa, doce, meiga.
Então, escute. Me dá a esmola de um sorriso.
Eu preciso de um sorriso.
Isso... Agora escuta.

Pausa. Fala docemente, um tanto nostálgico.

Anos e anos a fio na trilha dos saltimbancos.
Esse é o meu caminho. Andando. Andando.
Andando de lugarejo em lugarejo,
de vila em vila, de cidade em cidade,
onde as multidões, envolvidas na turbulência de suas paixões,
se degeneram no bailado da insensatez.
Sempre debaixo de céu sem estrelas,
em praças sem liberdade,
em jardins sem flores,
nas margens de córregos nos quais escoa a merda...
É onde armo minha poesia.
João pregava no deserto.
Se isso não tivesse importância, por que teriam cortado sua
cabeça?
Por causa da minha poesia,
tenho sido maldito, perseguido, preso, espancado, expulso.

Mas, não importa.
Não estou sujeito às leis do reino da banalidade.
E esse “não estar” é justamente
o encanto, a magia, o mistério da vida dos homens do caminho.
Andar sem termo... Um constante convite
para a delirante fantasia, para o sonho profético.
Nosso andar é instigador.
Assombra os homens parados na nossa passagem.
Não tenha medo.
Conheço profundamente todos os destinos.
Conto histórias e leio tarô.
Não tenha medo, bela mulher.
Sou apenas um homem do caminho.
Se aproxime. Não há nada a temer.
Você já foi tocada. Foi tocada bem no fundo.
Eu estou vendo. Sou um olhador. Sei ver.
Não se assuste. Venha.
Vou abrir o tarô pra você.
As cartas, bela mulher, não mentem jamais.
Elas refletem seu inconsciente.
Eu leio na luz astral.
Não tenha medo, bela mulher.
Se renda pra vida. Viva.
Faça isso. Você renascerá.

Pausa. Ele vai tirar duas cartas sucessivas, que podem ser projetadas.

Olha essa carta. É a carta treze. Carta da Morte.
Se você não entender essa carta, não entenderá a vida.
Essa carta... O segundo sacramento de que Jesus falava.
Morrer para nascer de novo.
Não, não se assombre. Fique. Sou apenas um homem do caminho.
É verdade, conheço mil e um truques, como os charlatões de mafuá.
Sei mentir como os canastrões. Sei dizer o que as pessoas querem ouvir.

Mas, pra você, minha linda, direi o que você precisa ouvir.
Olha essa carta... O Eremita, o nove, terrível nove. Solidão...
Solidão... Por que sofre essa moça que tem tudo?
Sendo tão linda, não tem amor.
Pois é, bela mulher, você já foi tocada.
Agora escute. Me escute. Sem preconceitos.
O nove é o tempo. Quem para o tempo, para a vida. E promove
a morte.

Pausa para a carta 1.

E aqui está o Mago.
Havia um homem do caminho.
Ele nasceu numa estrebaria, entre o boi e o burro, e foi
crucificado.
As mulheres acreditavam ver reflexos da luz divina em seus
olhos serenos.
E se aproximavam dele. E assim se curavam.
Ele não tinha nada. Nem queria ter nada. Ele dizia:
“As aves têm ninhos, e as raposas do deserto têm tocas.
Eu não tenho onde pousar a cabeça”.
Ele não ligava. Não era um fixo. Um prego.
Era um homem do caminho.
As mulheres, diante dele, sentiam um calor ferver-lhes o sangue.
Seus corpos tremiam... Os corações palpitavam...
Suas conas, conas secas, se umedeciam. A vida viva as tocava.
As mulheres, tantas, tantas...
Joana, esposa de um tal Decusa, procurador de Herodes,
Susana, Marta, Madalena, a samaritana.
Tantas mulheres, tantas...
Por causa daquele homem do caminho, por causa de suas
vibrações,
as mulheres, de repente, sentiam a chama sagrada arder na alma.
Sentiam as bocetas inundadas.
Por Deus! Existem regatos no deserto.
Até a esposa de Pilatos. Até ela foi tocada. Rogou ao marido:
“Não julgue esse justo. Ele me perturba durante o sono”.
O homem do caminho... Um mago... Um mutante...

Ele estava sempre no caminho. Era a vida no espaço da morte. Vida viva. Por isso, também por isso, uma espada rasgou seu peito.

Pausa. Seguindo a sequência de cartas, o ás de copas.

Uma vez, bela mulher, eu passei numa cidade e abri para uma moça um ás de copas como esse. Carta dos arcanos menores. Ás de copas... A força de uma deusa iniciadora de todos os amores. De todos os aspectos dos amores, do mais puro até o mais bestial. Afrodite... Quer saber? Essa deusa... Cronos, o maldito Cronos, por ordem de sua mãe Geia, capou seu pai Urano e atirou seus colhões ao mar. Da genitália saiu uma branca espuma... Dela surgiu Afrodite. No nosso jogo, o ás de copas... Sem ele não há Eros, não há Psiquê. Não há essa viagem pela via da loucura até o âmago do coração. A moça daquela cidade... aquela moça tão bela, tão doce... Mas aquela gente fixa... aqueles homens-pregos... presos na Roda da Fortuna...

Pausa. Entrando carta 10.

Os pregos, presos na roda de repetição... Roda que roda e roda e roda... e torna a rodar... Os pregos, os homens fixos, com seus ódios... Espremidos entre a cobiça e a ignorância... Doida engrenagem que trucida a tendência fraterna, natural na humanidade. Não, não! Mil vezes não! Os pregos, os fixos não podem perceber nenhum terno sentimento. Com o dois de paus, uma tesoura aberta em cruz, em nome de São Cipriano, os esconjuro! Os sentimentos daquela moça transbordavam do coração, iluminavam seus olhos que brilhavam... como os seus. Mas os nojentos fixos... Cegos!... Eu não falei nada... O que poderia dizer?

Ah, as palavras... Palavras, palavras, palavras. Palavras inúteis.
Palavras que se desgastaram na boca dos engabeladores.
As palavras não são mais veículos da emoção.
As palavras, ociosas, são apenas códigos da comunicação
que só servem para o entendimento entre os da mesma laia.
As palavras não são mais aquelas que os grandes anjos,
ordenados por Deus, pronunciaram para dar nome às coisas.
Então, o que podia dizer para aquela moça tão bonita?
Sou apenas um homem do caminho. Estou em movimento.
Esse movimento, é ele o segredo. Fere fundo os órgãos genitais.
As mulheres, de qualquer cor, qualquer idade, qualquer religião,
se esporram quando o homem do caminho passa.
Os fixos, os pregos, sentem arrepios nos seus caralhos murchos.
Aí os sonhos sufocados renascem.
A moça, por eu ser um homem do caminho...
se aproximou, eu abri o tarô pra ela.
Ás de copas na mesa. As comportas que represavam desejos...
O ás de copas arrebenta as represas... Desejos incontidos...
A moça viveu...

Pausa. Entrando carta 12, O Sacrifício.

Uma espada rasgou seu peito, Senhor Jesus...
porque o Senhor nos oferecia água da fonte da vida viva,
porque o Senhor era um homem do caminho
e nos chamava: "Larguem as muletas e me sigam".
Aqueles fixos. Pregos malditos. Me perseguiram, me pegaram,
me espancaram, me atiraram no chão, me chutaram a cara, o
corpo,
me sangraram. E me xingaram:
"Fascinador imundo! Ladrão de almas! Canalha, que tem parte
com o Diabo!".

Entrando carta 15, O Diabo.

Me batiam mais e mais...
Meu sangue, meus ossos quebrados...
Eles me batiam. Mas eu gritava:

“Corja nojenta! Vocês odeiam não a mim.
Vocês odeiam a si mesmos, porque não sabem nada de mulher.
Filhos do descuido! Sempre se entenderam
com as éguas barranqueiras, ou com as putas de zona.
Cabrões... Até pra bater punheta
precisam ver filme ou revista de sacanagem.
Mulheres assustam vocês, seus afobados!
Ejaculares precoces... Cospem dentro das mulheres com as
picas moles.
Cabrões rápidos como galos!”
Os pregos ficavam cada vez mais furiosos.
Me batiam, me batiam, me arrastavam pelo chão.
Mas eu não calava a boca:
“As mulheres, seus animais, suas mulheres,
são infelizes, insatisfeitas, irritadas. Pobres mulheres de cabrões
sujos...
Quanta angústia, solidão... aflição, desespero...”

Entrando carta 8, A Justiça.

Eles continuaram me batendo.
Só pararam quando estavam exaustos.
Acabaram com toda a energia nesse ajuste.
Eu estava arreventado.
Mas, pelo deus da minha fé, levantei cambaleando.
Os pregos estavam pasmos de espanto.
E os encarei, um por um. Depois, murmurei:
“Podem me matar. Me matem, cabrões!
Não haverá punição pelo meu sangue, nem pela minha vida.
Mas, um dia, cabrões imundos,
todos vocês serão levados diante do Deus Pai
e responderão pelo odioso crime
de foderem suas mulheres como bestas feras”.

Entrando carta 21, O Mundo.

O Senhor Jesus quis nos salvar.
Mas, os pregos da ingratidão

e os espinhos da incompreensão,
ainda hoje, lhe ferem a carne.
Senhor Jesus,
eu também sou um homem do caminho.
Mas... não... pra mim... o martírio.

A carta 17, A Estrela, foi entrando na sequência.

Chegue perto, bela mulher.
Pouca grana, por três cartas.
Não vai saber o que virá.
Não existe futuro selado.
Há uma lei fatal. Causas e efeitos.
Compreendeu? O tarô reflete seu inconsciente.
Eu? Sou apenas um homem do caminho.
Não invento nada.
Interpreto o que for projetado nos arcanos.
Ah, os seus segredos...
Ficam para sempre entre mim e você.
Pode crer. Vamos lá.
Eu embaralho, você corta.
Puxe três cartas, eu viro.

Entram as cartas: 11, A Força; 16, A Torre; 18, A Lua. Ele lê.

Onze, A Força forte que penetra todas as coisas.
A energia sexual.
Dezesseis, A Torre, onde você se tranca.
As couraças que reprimem suas energias.
Dezoito, A Lua.
O sonho pelo qual você tenta escapar da realidade.
O resto, bela mulher, eu lhe conto baixinho, no seu ouvido...
Vamos, irmã. Pra onde? Não sei. Mas, é preciso ir.

fim



CRONOLOGIA



Cronologia

- 1935 Plínio Marcos de Barros nasce em Santos, em 29 de setembro de 1935. Era o segundo filho do bancário Armando Barros e da dona de casa Hermínia Cunha Barros. Armando e Hermínia, ao todo, tiveram seis filhos: cinco homens e uma mulher.
- 1951 Começa a trabalhar como palhaço, com o apelido de Frajola, passando por vários circos de Santos, com destaque para o Pavilhão-Teatro Liberdade.
- 1953 Presta serviço militar obrigatório na Aeronáutica; ao sair, percorre o interior paulista com a Companhia Santista de Teatro de Variedades, atuando como palhaço e humorista; faz trabalhos esparsos em rádio e televisão como palhaço.

- 1958 A convite do círculo teatral em torno de Patrícia Galvão, a Pagu, participa da peça infantil *Pluft, o fantasminha*; em seguida, passa a frequentar as reuniões do grupo, onde o marido de Pagu, Geraldo Galvão Ferraz, aos domingos, fazia leitura de peças.

Passa a trabalhar no teatro amador santista, como ator ou diretor de várias peças, entre elas: *Verinha e o lobo*, *Menina sem nome*, *A longa viagem de volta*, *Escurial*, *O rapto das cebolinhas*, *Jenny no pomar*, *Triângulo escaleno*, *Fando e Lis*.

Escreve sua primeira peça, *Barrela*, baseada num caso real acontecido em Santos.

- 1959 Começa a ensaiar *Barrela*, mas a peça é proibida pela Censura Federal, sendo liberada apenas para uma única apresentação em 1º de novembro de 1959, no palco do Centro Português de Santos, dirigida e interpretada por Plínio, além de estudantes ligados ao Festival Nacional de Teatro, que era organizado por Paschoal Carlos Magno. Depois dessa apresentação única, a peça ficaria proibida durante 21 anos.

Escreve a peça *Os fantoches*, que foi a primeira versão daquela posteriormente intitulada *Jornada de um imbecil até o entendimento*.

- 1960 Mudança para São Paulo, onde começa trabalhando como camelô e vendedor de álbum de figurinhas.

Consegue o seu primeiro trabalho em teatro profissional como ator e diretor da peça *O fim da humanidade*, levado a cena pela Companhia de Jane Hegenberg.

- 1961 Em Campinas, durante o 2º Festival Paulista de Teatro de Estudantes, conhece a futura esposa Walderez de Mathias Martins, aluna de Filosofia da USP e atriz do Centro Popular de Cultura (CPC) daquela faculdade.

- 1963 Trabalha como técnico na Televisão Tupi, de São Paulo, além de prestar serviços variados na administração do Teatro de Arena.

É aprovado em teste para a Companhia Cacilda Becker e faz pontas na peça *César e Cleópatra*, dirigida por Zbigniew Ziembinski. Também atua em *O noviço*, no Teatro de Arena.

Escreve *Enquanto os navios atracam*, primeira versão de *Quando as máquinas param*.

Em 16 de dezembro, casa-se com Walderez de Barros.

- 1964 Redige texto para o espetáculo de música popular brasileira *Nossa gente, nossa música*, realizado pelo Grupo Quilombo e dirigido por Dalmo Ferreira, no Teatro de Arena. Também proibido pela Censura.

Em 21 de setembro, nascimento do primogênito, Leonardo Martins de Barros, que também se tornaria dramaturgo com o pseudônimo de Leo Lama.

- 1965 Compõe *Reportagem de um tempo mau*, uma compilação de trechos de diferentes autores entremeados de diálogos e cenas próprias, para o Teatro de Arena; o espetáculo, entretanto, é proibido pela Censura.

Plínio escreve a peça infantil *As aventuras do coelho Gabriel*.

Escreve *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*, segunda versão de *Os Fantoches*, que na versão final terá o título de *Jornada de um imbecil até o entendimento*, e que será proibida no ano seguinte.

Trabalha como ajudante na parte administrativa da Companhia Nydia Licia.

- 1966 Escreve *Dois perdidos numa noite suja*, com base em argumento do conto *Il terrore di Roma*, de Alberto Moravia; estreia em novembro, no bar Ponto de Encontro, na Galeria Metrópole, de São Paulo, com ele próprio e Ademir Rocha como atores e Benjamin Cattán na direção.

Em 20 de novembro, nasce Ricardo Martins de Barros, seu segundo filho.

- 1967 Escreve *Navalha na carne*, logo proibida. Tendo como atores Ruthinéa de Moraes, Paulo Villaça e Edgar Gurgel Aranha, sob a direção de Jairo Arco e Flexa, é apresentada clandestinamente no apartamento de Cacilda Becker e Walmor Chagas, na Avenida Paulista, em São Paulo, e também na casa de Tônia Carrero, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro.

Graças a influências familiares, Tônia consegue liberar a peça para maiores de 21 anos e o espetáculo estreia, em São Paulo, com o elenco original, e, no Rio, logo depois, com ela mesma como protagonista, sob a direção de Fauzi Arap.

Escreve a versão final de *Quando as máquinas param*, que estreia dirigida pelo próprio Plínio e interpretada por Miriam Mehler e Luís Gustavo.

No mesmo período, escreve *Homens de papel*, que estreia nesse mesmo ano com Maria Della Costa como protagonista, sob direção de Jairo Arco e Flexa.

Escreve a primeira versão de *Jesus-Homem*, então intitulada *Dia virá*, interpretada por alunos do Colégio Des Oiseaux, das Cônegas de Santo Agostinho, sob direção de Odavlas Petti.

- 1968 Escreve a versão final de *Jornada de um imbecil até o entendimento*, que estreia com direção de João das Neves, e tendo como atores Alberico Bruno, Henrique Amoedo, Denoy de Oliveira, Jorge Cândido e José Fernandes, entre outros.

Contribui com a peça *Verde que te quero verde* para o espetáculo Feira Paulista de Opinião, que reunia textos de dramaturgos censurados.

Assume coluna diária no jornal *Última Hora*, com o qual colabora com interrupções variadas até 1978.

Colabora com diversos gêneros de texto nos jornais *Diário da Noite*, *Folha de S. Paulo*, *Movimento*, *Diário Popular*, *Jornal da Orla* e revista *Realidade*.

Em novembro, estreia na TV Tupi a novela *Beto Rockfeller*, de Bráulio Pedroso, na qual faz o papel do mecânico Vitório, melhor amigo da personagem-título.

Preso pelo 2º Exército, foi solto dias depois por interferência de Cassiano Gabus Mendes, então diretor da TV Tupi.

- 1969 Preso em Santos, no Teatro Coliseu, por se recusar a acatar a interdição de *Dois perdidos numa noite suja*, em que trabalhava como ator; transferido para o Dops, em São Paulo, foi liberado por interferência de Maria Della Costa.

Escreve *O abajur lilás*, que deveria ser dirigido e produzido por Paulo Goulart, tendo no elenco Nicete Bruno e Walderez de Barros, mas o texto é proibido pela Censura Federal.

Escreve *Oração para um pé de chinelo*, logo proibida para encenação.

Começa a escrever *A noite das diabas*, primeira versão de *A mancha roxa*.

- 1970 Trabalha como ator, no mesmo papel de Vitório, na adaptação para o cinema *Beto Rockfeller, o filme*. Além de Plínio, estão no elenco principal Luís Gustavo, Lélia Abramo, Cleyde Yáconis, Walmor Chagas, Otello Zelsoni, entre outros.

Adaptação para cinema de *Navalha na carne*, sob direção de Braz Chediak; atuam Glauce Rocha, Jece Valadão, Emiliano Queiroz.

O abajur lilás é proibida por cinco anos para todo o território nacional.

Escreve e dirige o musical *Balbina de Iansã*, com Wanda Kosmo, Walderez de Barros, Roberto Rocco, entre os atores, e Geraldo Filme, Toniquinho e Talismã entre os músicos.

- 1971 Produção em LP das músicas de *Balbina de Iansã*, criadas por compositores importantes do samba paulista, como Talismã, Silvio Modesto, Jangada, Geraldo Filme, entre outros.

Adaptação para cinema de *Dois Perdidos numa noite suja*, com direção de Braz Chediak e interpretação de Emiliano Queiroz e Nelson Xavier.

Emílio Fontana dirige para o cinema da Boca do Lixo paulistano o filme *Nenê Bandalho*, com argumento original de Plínio; o filme, entretanto, foi apreendido pela Censura quando de sua apresentação no Festival de Brasília.

Participação como ator na novela *Bandeira 2*, de Dias Gomes, apresentada na TV Globo.

- 1972 Funda a primeira banda carnavalesca de São Paulo, a Banda Bandalha, que saía na quinta-feira da semana anterior ao carnaval e, também, no sábado de Aleluia, tendo como ponto de partida o Teatro de Arena; Ety Fraser era a rainha da Banda Bandalha e Walderez de Barros era a porta-estandarte da banda. Dois anos depois, após desentendimentos com a prefeitura, foi assumida e rebatizada pelo ator Carlos Costa, companheiro de Plínio no Teatro de Arena, como Banda Redonda, em homenagem ao bar Redondo, que ficava em frente ao teatro.

- 1973 Lançamento da reunião de contos e crônicas publicadas em jornal, intitulada *História das quebradas do mundaréu*, pela editora Nórdica, do Rio de Janeiro.

Monta o espetáculo *Humor grosso e maldito das quebradas do mundaréu*, no TBC.

Adaptação de conto de Plínio para o filme *Rainha Diaba*, lançado no ano seguinte e dirigido por Antonio Carlos Fontoura; no elenco, Milton Gonçalves, Odete Lara, Nelson Xavier e Stepan Nercessian, entre outros.

Em 12 de maio, nasce a filha caçula Ana Carmelita Martins de Barros.

1974 Lança o LP intitulado *Plínio Marcos em prosa e samba*, com os sambistas Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde e Toniquinho Batuqueiro, resultado de diversos shows que vinha fazendo pelo estado de São Paulo, ao lado de músicos da cena paulista, e que, segundo a ocasião, recebeu nomes diferentes: *Plínio Marcos e os pagodeiros*; *Humor grosso e maldito das quebradas do mundaréu*; *Deixa pra mim que eu engrosso*.

1975 Passa a escrever crônicas sobre futebol na revista *Veja*, o que faz até o ano seguinte.

Nova proibição de *O abajur lilás*, que acarretou várias manifestações de protesto em todo o país.

O advogado Iberê Bandeira de Mello entra com recurso contra a Censura, mas o ministro da Justiça, Armando Falcão, reitera a proibição da peça, sob a alegação de atentado contra a moral e os bons costumes.

Novos recursos de Iberê e Plínio em todas as instâncias, até chegar ao Supremo Tribunal Federal, onde o recurso perde com apenas um voto favorável, de Jarbas Nobre.

Ademar Guerra dirige e adapta para um espetáculo de dança do Ballet Stagium a peça *Navalha na carne*, com coreografia de Décio Otero, intitulado-o *Quebradas do mundaréu*.

1976 Publica pela editora Símbolo, de São Paulo, *Uma reportagem maldita (Querô)*, com o qual ganhou o prêmio APCA de melhor

romance do ano, e também *Barrela*; escreve a opereta *Feira livre*, com música de Cátia de França e direção de Emiliano Queiroz.

1977 Escreve o musical *O poeta da vila e seus amores*, que inaugura o Teatro Popular do Sesi, na av. Paulista, em São Paulo, com Ewerton de Castro e Walderez de Barros, e direção de Osmar Rodrigues Cruz.

Publica pela editora paulista Lampião a reunião de três contos intitulada *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*.

1978 Publica a novela *Na barra do Catimbó*, pela editora Global.

Finaliza a peça *Jesus-Homem*, última versão de *Dia virá*.

Escreve *Ai, que saudade da saúva* para o jornal *Movimento*, na edição de número 180, saída em 11 de dezembro.

1979 Reestrea clandestina de *Barrela*, em dezembro, no porão do Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo, cedido pelo seu diretor na época, Antônio Abujamra, com sessões à meia-noite das sextas-feiras. O grupo de atores envolvidos na montagem forma O Bando, funcionando em regime de cooperativa. Faziam parte dele Beth Rocco, Benê Silva, Marco Antonio Rodrigues, Carol Freitas, Tanah Corrêa, entre vários outros.

Escreve *Signo da discoteque*, que estreia no mesmo ano, com direção de Mario Masetti, e no elenco Malu Rocha, Herson Capri, Walter Breda.

Adapta *Querô* para o teatro. A primeira montagem, entretanto, só vai acontecer em 1992, sob a direção de Eduardo Tolentino de Araújo, e elenco com Aiman Hammoud, Walderez de Barros, Gustavo Engrácia, Brian Penido, Daniel Reus, Ernani Moraes, Guilherme Sant'anna, entre outros.

Plínio percorre o interior do estado de São Paulo e várias cidades do Brasil fazendo palestras-show e espetáculos com monólogos teatrais e música.

1980 Liberação pela Censura Federal das peças *Barrela* e *O abajur lilás*.

O Bando transfere-se para o Teatro de Arte Israelita Brasileiro (Taib), de São Paulo, e monta, em seguida, *Dois perdidos numa noite suja*, *Oração para um pé de chinelo* e *Jesus-Homem*, versão definitiva da peça anteriormente intitulada *Dia virá*.

Plínio recebe o Prêmio Mambembe de melhor produtor.

1982 Lança o livro de memórias *Prisioneiro de uma canção*, em edição do autor.

Dissolução de O Bando.

1984 Estreia em espetáculo solo no Teatro de Arena Eugênio Kusnet intitulado *O palhaço repete seu discurso*, com o qual rodaria o interior do estado.

Separação de Walderez de Barros.

1985 Escreve *Madame Blavatsky*, que estreará com Walderez no papel-título e direção de Jorge Takla.

Plínio sofre o primeiro enfarte.

1986 Escreve a peça *Balada de um palhaço*, que estreia no mesmo ano, dirigida por Odavlas Petti e estrelada por Walderez de Barros e Antonio Petrin, com canções de Leo Lama; lança, em edição do autor, a plaquete *Histórias populares I: A figurinha e Soldados da minha rua*.

1987 Lança o segundo volume de *Histórias populares: canções e reflexões de um palhaço*.

1988 Escreve a versão definitiva de *A mancha roxa*.

Escreve e interpreta *Ei, amizade*, texto de uma campanha de prevenção da aids nos presídios de São Paulo.

Escreve *História dos bichos brasileiros: O coelho e a onça ou Onça que espirra não come carne*, para teatro infantil.

1989 Escreve a peça infantil *Assembleia dos ratos*.

Entrevista ao programa *Roda Viva* da TV Cultura.

1990 Lê profissionalmente tarô, para o qual teria um método próprio de interpretação, e cria um curso intitulado “O uso mágico da palavra”, no qual explora usos persuasivos e terapêuticos da linguagem.

1991 O conto *Inútil canto e inútil pranto para os anjos caídos em Osasco* é adaptado para teatro pelo ator Cacá Carvalho, com dramaturgia e direção de François Kahn, do Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, de Pontedera, na Itália.

1992 Escreve e publica a novela *Na trilha dos saltimbancos*, cujo primeiro volume é *O assassinato do anão do caralho grande*.

Em dezembro, estreia o espetáculo *40 anos de luta*, com o filho Leo Lama, que já o acompanhava em vários espetáculos anteriores.

1993 Escreve *A dança final*, cuja primeira montagem, entretanto, dá-se apenas em 2002, com direção de Kiko Jaess, tendo como atores Aldine Müller e Nuno Leal Maia.

Passa a viver com a jornalista Vera Artaxo e o filho desta, Tiago.

1994 Estreia de uma adaptação de *Barrela* para cinema, com o título *Barrela, escola de crimes*, dirigida por Marco Antonio Cury, com elenco que inclui os nomes de Paulo César Pereio, Marcos Palmeira, Cláudio Mamberti, Chico Diaz, entre outros.

Em setembro, publica na *Folha de S. Paulo* o texto teatral *No que vai dar isso*.

1995 Adapta para teatro a novela *O assassinato do anão do caralho grande*.

Publica em 11 de junho de 1995, no caderno mais!, da *Folha de S. Paulo*, o texto teatral *Nhe-nhe-nhem ou Índio não quer apito*.

Escreve o texto teatral *Leitura capilar*.

- 1996 Adapta para monólogo teatral o conto “Sempre em frente”, incluído no volume *Canções e reflexões de um palhaço*, com o título *O homem do caminho*, dirigido por Sérgio Mamberti e interpretado por Cláudio Mamberti.

Lança, pela editora do Senac, o livro de contos e memórias *Figurinha difícil, pornografando e subvertendo*.

Relança, pela Geração Editorial, o texto original de *O assassinato do anão do caralho grande*, desta vez em conjunto com a sua adaptação teatral.

- 1997 Publica o texto teatral *Leitura capilar* na edição de maio da revista *Caros Amigos*.

Escreve *O bote da loba*, cuja primeira montagem foi feita em Campo Grande.

Retoma a peça *Chico Viola*, com várias versões anteriores, e que permanece inacabada.

- 1998 Participa da Feira do Livro em Paris, onde é lançada uma tradução francesa de *Dois perdidos numa noite suja*.

Escreve a versão definitiva de *A dança final*.

- 1999 Lança a novela *O truque dos espelhos*, por Una Editoria, de Belo Horizonte.

Em agosto, sofre um AVC; em outubro, ainda no processo de recuperação, tem um segundo AVC e é internado no Incor, de São Paulo.

Falece em São Paulo no dia 19 de novembro de 1999.



BIBLIOGRAFIA SOBRE O TEATRO DE PLÍNIO MARCOS

Dicionários

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Coords.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2009.

Geral / História

AGUIAR, Teresa. *O teatro no interior paulista, do TEC ao Rotunda: um ato de amor*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992.

ASSOCIAÇÃO CARIOCA DE CRÍTICOS TEATRAIS. *Teatro 75: anuário da Associação Carioca de Críticos Teatrais*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro, 1976.

BORBA FILHO, Hermilo. *História do espetáculo*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.

CRUCIANI, Fabrizio; FALLETTI, Clelia. *Teatro de rua*. São Paulo: Hucitec, 1999.

DEL RIOS, Jefferson. *Bananas ao vento: meia década de cultura e política em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2006.

DORIA, Gustavo A. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1975.

FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro, volume II: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; Sesc, 2013.

FIGARO, Roseli (Org.). *Na cena paulista, o teatro amador*. Circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945). São Paulo: Ícone, 2008.

GARCIA, Clóvis. *Os caminhos do teatro paulista: um panorama registrado em críticas – O Cruzeiro (1951-1958), A Nação (1963-1964)*. São Paulo: Prêmio, 2006.

GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura – 70/80*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GUIMARÃES, Carmelinda. *Memórias do teatro de Santos*. Santos: Prefeitura de Santos, 1996.

ITAÚ CULTURAL. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005.

JACOBBI, Ruggero. *A expressão dramática*. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1956.

_____. *Teatro no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEVI, Clovis. *Teatro brasileiro: um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997.

MACHADO, Álvaro. *Teatro popular do Sesi: 40 anos*. São Paulo: Sesi, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Global, 1997.

_____. (Org.). *Introdução e história*. São Paulo: Abril, 1976. (Coleção Teatro Vivo).

NOVAES, Adauto. *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Senac, 2005.

PORTO E SILVA, Flávio Luiz. (Org.). *O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60*. In: Cadernos 4. São Paulo: Idart, 1981.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno: crítica teatral de 1947-1955*. São Paulo: Martins, 1956.

_____. _____. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (Org.). *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro: (1895-1964)*. São Paulo: Quirón; Brasília, DF: Instituto Nacional do Livro, 1976.

TAVARES, Renan. *Teatro, educação e cultura marginal dos anos 1970 no Brasil: Tropicalismo/Pós-Tropicalismo*. São Caetano do Sul: Yendis, 2009.

VARGAS, Maria Thereza (Coord.). *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura; Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Pontes, 1991.

Teoria / Crítica / Questões gerais e de militância

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *Teatro, o seu demônio é beato*. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira).

BENTO FILHO, Egídio. *O riso e suas técnicas no teatro*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.

BOAL, A. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

BRECHT, Bertold. *Teatro dialético: ensaios*. Seleção e introdução de Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

D'AVERSA, Alberto. *Teatro com rito profano e consequências*. *Anhemi*, São Paulo, v. XII, n. 126, maio 1961.

FAURY, Mára Lúcia. *Uma flor para os malditos: a homossexualidade na literatura*. Campinas: Papyrus, 1983.

GARCIA, Silvana. *O teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1990.

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

GUIMARÃES, Carmelinda (Org.). *Clóvis Garcia: a crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

JEHA, Julio; JUÁREZ, Laura; NASCIMENTO, Lyslei (Orgs.). *Crime e transgressão na literatura e nas artes*. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

MACHADO JR., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Corrêa de. (Orgs.). *Estudos de Cinema Socine VII*. São Paulo: Annablume, 2006.

MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *Geração em transe: memórias do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. *Negócio seguinte*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

MARTINS, Luciano. *A “geração AI-5” e maio de 68: duas manifestações intransitivas*. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MOTTA, Gilson. *O espaço da tragédia na cenografia brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEREIRA, Belmiro Fenandes; VÁRZEAS, Marta. (Orgs.). *Retórica e teatro: a palavra a em acção*. Porto: U. Porto editorial, 2010.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Patrulhas ideológicas, marca reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso: crítica teatral (1955-1964)*. São Paulo: Martins, 1964.

REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: Unesp, 2009.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *A arte do teatro*. São Paulo: Publifolha, 2009.

_____. *Brecht e o teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Prismas do teatro*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993.

_____. *Teatro em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volumes 1 e 2).

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um teatro da mulher: dramaturgia feminina no palco brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1992.

Grupos teatrais

ALMADA, Izaías. *Teatro de Arena: uma estética da resistência*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Grupo Galpão: 15 anos de risco e rito*. Belo Horizonte: Grupo Galpão, 1999.

ESCOBAR, Ruth. *Dossiê de uma rebelião*. São Paulo: Global, 1982.

FERNANDES, Rofran. *Teatro Ruth Escobar: 20 anos de resistência*. São Paulo: Global, 1985.

GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GUZIK, Alberto. *TBC, crônica de um sonho: o Teatro Brasileiro de Comédia, 1948-1964*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1980.

LOBERT, Rosemary. *A palavra mágica: a vida cotidiana do Dzi Croquettes*. Campinas: Unicamp, 2010.

MACHADO, Álvaro. *Teatro popular do Sesi: 40 anos*. São Paulo: Sesi, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião – uma interpretação da cultura de esquerda*. São Paulo: Proposta, 1982.

PARANHOS, Kátia Rodrigues (Org.). *Grupos de teatro, dramaturgos e espaço cênico: cenas fora de ordem*. Campinas: Mercado de Letras, 2012.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SESC SÃO PAULO. *Arena, Oficina, Anchieta e outros palcos*. São Paulo: Lazuli; Sesc, 2005.

TEATRO DE ARENA. *1ª Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

Memórias/depoimentos

ARAP, Fauzi. *Mare nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos*. São Paulo: Senac, 1998.

BIVAR, Antonio. *Mundo adentro vida afora: autobiografia do berço aos trinta*. Porto Alegre: L&PM, 2014.

_____. *Verdes vales do fim do mundo*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

GARCÍA-GUILLÉN, Mario. *Falando de teatro*. São Paulo: Loyola, 1978.

GERTEL, Vera. *Um gosto amargo de bala*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LICIA, Nydia. *Eu vivi o TBC*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007. (Coleção Aplauso).

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

NANDI, Ittala. *Teatro: começo até...* São Paulo: Hucitec, 2004.

RATTO, Gianni. *A mochila do mascate: fragmentos do diário de bordo de um anônimo do século XX*. São Paulo: Hucitec, 1996.

TEATRO CASA GRANDE. *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976.

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

VIANNA FILHO, Oduvaldo; PEIXOTO, Fernando (Org.). *Vianinha: teatro, televisão, política: artigos, entrevistas e textos inéditos*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

VICENTE, José. *Os reis da terra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Censura/repressão

ARAÚJO, Arturo Gouveia de. *Os homens cordiais: a representação da violência oficial na literatura dramática brasileira pós-64*. João Pessoa: UFPB, 1996.

COSTA, Cristina. *Censura em cena: teatro e censura no Brasil*. São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial, 2006.

_____. (Org.). *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

_____. (Org.). *Comunicação e censura: o circo-teatro na produção cultural paulista de 1930 a 1970*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

GOMES, Mayra Rodrigues. *Palavras proibidas: pressupostos e subentendidos da censura teatral*. São José do Rio Preto: Bluecom, 2008.

LAET, Maria Aparecida. *A censura prévia ao teatro paulista: um enfoque informacional*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2013.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado: 15 anos de censura teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. *O teatro sob pressão. Uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Plínio Marcos

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. A inspiração em Plínio Marcos. In: _____. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Unirio; Quartet; Brasília, DF: Capes, 2005.

APOLINÁRIO, João. A noite das três igualdades. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 1).

_____. Balbina de Iansã, de Plínio Marcos, no Teatro São Pedro. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 2).

_____. De Cristo a Plínio Marcos. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 1).

_____. Essa “Jornada de um imbecil” é espetáculo certo no teatro errado. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 2).

_____. Homens de papel, sucesso. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 1).

_____. Plínio, a navalha na carne dos burgueses. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 1).

_____. Plínio Marcos faz campanha de teatro popular nos sindicatos. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 2).

_____. Prefácio à obra de Plínio Marcos. In: VASCONCELOS, Maria Luiza Teixeira. (Org.). *A crítica de João Apolinário: memória do teatro paulista de 1964 a 1971*. São Paulo: Imagens Conteúdo & Forma, 2013. (Volume 1).

CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinícius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

ENEDINO, Wagner Corsino; SILVA, Agnaldo Rodrigues; BULHÕES, Ricardo Magalhães. *Plínio Marcos: o signo de um tempo mau*. Campinas: Pontes, 2016.

FIORILLO, Marília Pacheco. Nas quebradas da sociologia, *Revista Veja*, São Paulo, n. 618, 9 jul. 1980.

FLEXA, Jairo Arco e. Em liberdade: não é mais a Censura que julga Plínio Marcos, *Revista Veja*, São Paulo, n. 618, 9 jul. 1980.

FREIRE, Rafael de Luna. *Navalha na tela: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2008.

_____. *Plínio Marcos e Ozualdo Candeias: marginal e maldito*. In: MACHADO Jr., Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO,

Luciana Corrêa (Orgs.). *Estudos de Cinema Socine*, VIII. São Paulo: Annablume, 2007.

GARCIA, Clóvis. Barrela: após 21 anos, a mesma força dramática. In: GUIMARÃES, Carmelinda (Org.). *Clóvis Garcia: a crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

_____. Linguagem livre, em Abajur Lilás. In: GUIMARÃES, Carmelinda (Org.). *Clóvis Garcia: a crítica como ofício*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

GUIDARINI, Mário. Plínio Marcos: a banalidade do mal e do bem. In: _____. *A desova da serpente: teatro contemporâneo brasileiro*. Florianópolis: UFSC, 1996.

GUIMARÃES, Carmelinda. Plínio Marcos. In: _____. *Memórias do teatro de Santos*. Santos: Prefeitura de Santos, 1996.

MAGALDI, Sábato. A mancha roxa. In: _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Abajur lilás: pela libertação. In: _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Dois perdidos numa noite suja. In: _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Navalha na carne: documento dramático. In: _____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MARCOS, Plínio. *A dança final*. São Paulo: Maltese, 1994.

_____. *A navalha na carne*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

_____. Afinal, gênio ou analfabeto? Entrevista a Léo Borges Ramos, *Revista Ele Ela*, Rio de Janeiro, n. 134, ano XII, jun. 1980.

_____. *Barrela*. São Paulo: Global, 1980.

_____. Crônicas coligidas. In: CONTRERAS, Javier Arancibia; MAIA, Fred; PINHEIRO, Vinicius. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. Depoimento. In: VAN STEEN, Edla (Org.). *Viver e escrever, volume II*. Porto Alegre: LP&M, 2008.

_____. *Dois perdidos numa noite suja; Madame Blavatsky*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

_____. *Figurinha difícil: pornografando e subvertendo*. São Paulo: Senac, 1996.

_____. *História das quebradas do mundaréu*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1973; São Paulo: Mirian Paglia Editora de Cultura, 2004.

_____. *Homens de papel*. São Paulo: Global, 1978.

_____. *Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos*. São Paulo: Lampião, 1977.

_____. *Jesus homem: peça e debate*. São Paulo: Grêmio Politécnico da USP, 1981.

_____. *Na barra do Catimbó*. São Paulo: Global, 1978.

_____. Na barra do catimbó: II – Nascimento de Jorginho Catimbó. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 17 jul. 1977. Folhetim, p. 12-13.

_____. *Na trilha dos saltimbancos*. Guarulhos: Marba, [s.d.].

_____. Na verdade eu sou repórter de um tempo mau. In: *Falando de Teatro*. São Paulo: Loyola, 1978.

_____. Nas paqueras da vida, *Revista Realidade*, São Paulo, n. 34, jan. 1969.

_____. *Navalha na carne; Quando as máquinas param*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

_____. *O abajur lilás*. São Paulo: Brasiliense, 1975.

_____. *O assassinato anão do caralho grande: noveleta policial e peça teatral*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

_____. O maldito divino. *Caros Amigos*, São Paulo, n. 6, ano 1, set. 1997.

_____. *O truque dos espelhos: e outras histórias de pequenos artistas*. Belo Horizonte: Una Editoria, 1999.

_____. Plínio sem cortes. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 17 jul. 1977. Folhetim, p. 2-6.

_____. Obra literária/roteiro/filme. *Escritores em depoimento. Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 20, 1972.

_____. *Oração para um pé de chinelo*. São Paulo: Global, 1979.

_____. *Prisioneiro de uma canção*. Guarulhos: Parma, 1984.

_____. *Querô: uma reportagem maldita*. São Paulo: Publisher Brasil, 1999.

_____. *Religiosidade subversiva*. Guarulhos: Parma, 1992.

_____. *Teatro maldito*. São Paulo: Maltese, 1992.

_____. Verde que te quero verde. In: *TEATRO DE ARENA. 1ª Feira Paulista de Opinião*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

MENEZES, Rogério. *Walderez de Barros: voz e silêncios*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MICHALSKI, Yan. Uma “navalha” que brilha. In: _____. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____. Uma “navalha” rasgou o obscurantismo. In: _____. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. As razões da Censura. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. Dois perdidos numa noite suja. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. Duas peças de Plínio Marcos. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. Navalha na carne. In: *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ROSENFELD, Anatol. Jornada de um imbecil até o entendimento. In: *Teatro em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. Navalha na nossa carne. In: *Prismas do teatro*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993.

_____. O teatro brasileiro atual. In: *Prismas do teatro*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993.

_____. O teatro brasileiro atual – Plínio Marcos (1935-1999). In: *A arte do teatro*. São Paulo: Publifolha, 2009.

SCHOENBACH, Peter J. Plinio Marcos: Reporter of Bad Times. In: LYDAY, Leon F.; WOODYARD, George W. (Eds.). *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater*. Austin: University of Texas Press, 1976.

TEATRO CASA GRANDE. *Ciclo de debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Petrópolis: Fumo, 1994.

ZANOTTO, Ilka Marinho. *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003. (Coleção Melhor Teatro).

Nova Dramaturgia/Teatro brasileiro anos 1960 e 1970

AMARAL, Maria Adelaide. Cemitério sem cruzeiros. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. *Nova dramaturgia: anos 60, anos 2000*. Rio de Janeiro: Unirio; Quartet; Brasília, DF: Capes, 2005.

ANDRADE, Jorge. A zebra. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

_____. *Milagre na cela*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves de. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ASSOCIAÇÃO CARIOCA DE CRÍTICOS TEATRAIS. *Teatro 75: anuário*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976.

ASSUMPÇÃO, Leilah. *Da fala ao grito*. São Paulo: Símbolo, 1977.

_____. *Onze peças de Leilah Assumpção*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2010.

_____. Sobrevividos. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

BIVAR, Antonio. *O teatro de Antonio Bivar*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.

CAMARGO, Joracy. *Teatro de Joracy Camargo*. São Paulo: Livraria Martins, 1961.

CASTRO, Consuelo de. À Flor da pele [1969]. In: _____. *Urgência e ruptura*. São Paulo: Perspectiva; Secretaria de Estado da Cultura, 1989.

_____. *À prova de fogo [1968]*. São Paulo: Hucitec, 1977.

CHAVES NETTO, João Ribeiro. *Patética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

DANIEL, Herbert. *As três moças do sabonete, um apólogo sobre os anos Médici: peça em dois atos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

ESCOBAR, Carlos Henrique de. *A caixa de cimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. *Matei minha mulher, a paixão do marxismo: Louis Althusser*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

_____. O engano. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

_____. *Teatro – quatro peças*. Rio de Janeiro: Devir, 1989.

ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

FERNANDES, Millôr; RANGEL, Flávio. *Liberdade, liberdade*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais, anos 70*. Campinas: Unicamp, 2000.

GOMES, Dias. *O santo inquérito*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. O túnel. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

GUARNIERI, Gianfrancesco. Janelas abertas. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

MENDES, Oswaldo. *Teatro e circunstância: três peças de Oswaldo Mendes*. São Paulo: Núcleo, 2005.

MORAIS, Cida (Org.). *O teatro de José Vicente, 2 volumes*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

MUNIZ, Lauro César. O mito. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

_____. *Sinal de vida*. São Paulo: Global, 1979.

NEVES, João das. O quintal. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

PALLOTTINI, Renata. *Pequeno teatro*. São Paulo: Palma, 1970.

PEDROSO, Bráulio. *Teatro de Bráulio Pedroso, volumes I e II*. Rio de Janeiro: Pallas, 1975.

PONTES, Paulo. *Teatro de Paulo Pontes, volume 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

_____. *Teatro de Paulo Pontes, volume 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global, 1986. (Coleção Melhor Teatro).

SOUZA, Márcio. Contatos amazônicos do terceiro grau. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

TELLES, Carlos Queiroz. Última instância. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de et al. *Feira brasileira de opinião*. São Paulo: Global, 1978.

WEHBI, Timochenco. *O teatro de Timochenco Wehbi*. São Paulo: Polis, 1980.

Biografias

GUERRA, Marco Antonio. *Carlos Queiroz Telles, história e dramaturgia em cena: década de 70*. São Paulo: Annablume, 1993.

PACE, Eliana. *Leilah Assumpção: a consciência da mulher*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

PAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PRADO, Luiz André do. *Cacilda Becker: fúria santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

Internacional

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da arte dramática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ALFONZETTI, Beatrice. *I Finali "drammatici" da Tasso a Pasolini*. Roma: Riuniti, 2007.

ALI, Tariq. *O poder das barricadas: uma autobiografia dos anos 60*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANTLIFF, Allan. *Anarquia e arte: da comuna de Paris à queda do muro de Berlim*. São Paulo: Madras, 2009.

BALESTRINI, Nanni; MORONI, Primo. *L'orda d'oro 1968-1977*. Milano: SugarCo, 1988.

BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BERTELLI, Pino. *Dell'utopia situazionista: Elogio della ribellione*. Bolsena: Massari, 2007.

BERTOLI, Antonio. *Il Tarocco: storia, mito, significati e interpretazioni*. Forlì: Il Vicolo, 2009.

BRECHT, Bertold. *Caracter popular del arte y arte realista*. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1979. p. 52-73.

_____. *Charla durante el ensayo*. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1979.

_____. *La dialéctica proletaria*. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1979.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques (Ed.). *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis*. São Paulo: Ateliê, 2002.

BRUSTEIN, Robert. *O teatro de protesto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967

_____. *Revolution as Theatre. Notes on the New Radical Style*. New York: Liveright, 1971.

CACCIAGLIA, Mario. *Quattro secoli di teatro in Brasile*. Roma: Bulzoni, 1980.

CÂMARA, Mario. *Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira 1960-1980*. São Paulo: UFMG, 2014.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.

CASHMAN, John. *LSD*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado: pesquisas de antropologia política*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

DARNTON, Robert. *Censores em ação: como os Estados influenciaram a literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DE LUNA, Giovanni. *Le ragioni di un decennio: 1969-1979, militanza, violenza, sconfitta, memoria*. Milano: Feltrinelli, 2009.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos*. O esgotado. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: do mito de Prometeu à cultura digital*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GROSZ, George. El arte y la sociedade burguesa. In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1979.

GROTOWSKI, Jerzy. *Per un teatro povero*. Roma: Bulzoni, 1970.

HUBERT, Marie-Claude. *As grandes teorias do teatro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LYDAY, Leon F.; WOODYARD, George W. (Ed.). *Dramatists in Revolt: The New Latin American Theater*. Austin: University of Texas Press, 1976.

MAFFI, Mario. *La cultura underground*. Bari: Laterza, 1972.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: LTC, 2010

_____. *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

MAYER, Hans. *Os marginalizados*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

PASOLINI, Pier Paolo. *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PISCATOR, Erwin. El teatro como profesión de fe. In: In: BRECHT, Bertolt; GROSZ, George; PISCATOR, Erwin. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1979.

_____. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

REDONDO JÚNIOR, José Rodrigues. *A juventude pode salvar o teatro*. Lisboa: Arcádia, 1978.

ROSSET, Clément. *O princípio da crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

STOLLER, Robert. *Perversão: a forma erótica do ódio*. São Paulo: Hedra, 2015.

STRINATI, Dominic. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo: Hedra, 1999.

SZONDI, Peter. *Teoria del dramma moderno, 1880 - 1950*. Torino: Einaudi, 1962.

WATTS, Alan. *Cultura da contracultura*. Rio de Janeiro: Fissus, 2002.

WILSON, Colin. *O outsider: o drama moderno da alienação e da criação [1956]*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.



A Funarte empreendeu todos os esforços para identificar pessoas fotografadas e os autores das imagens publicadas nesta obra e está à disposição dos interessados para corrigir falhas ou omissões que possam ter decorrido e proceder aos ajustes necessários.

Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro pela Fundação Nacional de Artes – Funarte e impresso na Edigráfica no primeiro semestre de 2017.



(rindo.) - Paba susto que tu levou!
- Por que tu não bate antes de entrar?
Queria te pegar no flagra.
Essa que é a tua?

- Sabes que ia te encontrar aí sentada como uma vaca
sem nada. Estou na campanha. Assim não dá pedal.
Querem porra nenhuma. Que merda! Que merda!
- Aqui, ói! Ele saiu há um cacetão de tempo.
viu que o freguês se mandou a prinha?

porque quer.
- Não sou trouxa. Se do
vi bem quando o trouxe. Se do
Conversa! O freguês
aro, o freguês (rindo.) - Por que tu levou
e tu não ia a...
ato que tu levou
este antes de en
gar...
que é a tua?

na tua...
agradaram. E so...
puta...
se dare. E so...
se tocando nessas
não bate
se flagra...

funarte.gov.br
ISBN 978-85-7507-186-1

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

MINISTÉRIO DA
CULTURA

