

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL

MARIUCHI ALVES DA SILVA

**ARIANO SUASSUNA E PLÍNIO MARCOS: RELIGIOSIDADE
ATRAVÉS DA TEORIA DO FANTÁSTICO**

CAMPO GRANDE – MS

2017

MARIUCHI ALVES DA SILVA

**ARIANO SUASSUNA E PLÍNIO MARCOS: RELIGIOSIDADE
ATRAVÉS DA TEORIA DO FANTÁSTICO**

Dissertação apresentada junto ao programa de Pós-graduação - Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato

CAMPO GRANDE – MS

2017

S581a Silva, Mariuchi Alves da

Ariano Suassuna e Plínio Marcos: religiosidade através da teoria do fantástico/ Mariuchi Alves da Silva. Campo Grande MS: UEMS, 2017.

92p. ; 30cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2017.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato.

1. Ariano Suassuna 2. Plínio Marcos. 3. Fantástico
4. Religiosidade 5. Carnavalização 6. Teatro brasileiro. I. Título.

CDD 23.ed. B869.2

MARIUCHI ALVES DA SILVA

Ariano Suassuna e Plínio Marcos: religiosidade através da teoria do fantástico

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Historiografia literária

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Daniel Abrão
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

Prof. Dr. Paulo Custódio de Oliveira - Suplente
Universidade Federal da Grande Dourados/UFGD

Prof. Dr. Volmir Cardoso Pereira - Suplente
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Campo Grande/MS, 17 de agosto de 2017.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pela saúde e serenidade que me concedeu para enfrentar as dificuldades que surgiram e ainda surgirão pelo caminho;

A toda a minha família, que me apoiou na decisão de prosseguir meus estudos e sempre esteve comigo nas horas de alegria e de angústia;

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo financiamento desta pesquisa;

Ao meu orientador, Professor Doutor Fábio Dobashi, pela extrema paciência e disponibilidade ao longo da realização do trabalho;

A todos os meus Professores, em especial ao Wagner Corsino, Daniel Abrão e Volmir Cardoso, que me transmitiram seus preciosos conhecimentos durante a qualificação e defesa e assim contribuíram grandemente para o resultado final deste trabalho;

Aos meus amigos e companheiros de jornada, pela amizade, pelo apoio nas horas de dificuldade, pela ajuda com as referências e trocas de conhecimento, pelo companheirismo e lealdade e, principalmente, por transformarem esse período de estudos em algo especial e divertido.

RESUMO

Neste trabalho, apresentaremos os resultados da nossa pesquisa de Mestrado cujo objetivo foi realizar uma análise das principais peças teatrais de Ariano Suassuna e Plínio Marcos. De início, buscaremos explicar algumas das peças que permitam visualizar a trajetória dos autores, além de identificar os textos críticos de maior relevância. Em um segundo momento, a fim de analisar e comparar a religiosidade presente nos textos, adotaremos como parâmetro a teoria do gênero fantástico e traçaremos um panorama teórico sobre o gênero em questão com base em autores como Todorov (2003), Remo Ceserani (2006), Irene Bessièrè (2009) e David Roas (2014). Por conseguinte, faremos uma leitura de *A pena e a lei*, de Ariano Suassuna e *Querô*, de Plínio Marcos para, finalmente, apresentarmos uma análise de tais peças relacionando conceitos de literatura fantástica, carnavalização e religiosidade.

PALAVRAS-CHAVE: Ariano Suassuna; Plínio Marcos; fantástico; religiosidade; carnavalização; teatro brasileiro.

ABSTRACT

In that paper, we will present the results of our Master's research whose objective was to perform an analysis of the main theatrical plays of Ariano Suassuna and Plínio Marcos. At the beginning, we will try to explain some of the pieces that allow visualizing the trajectory of the authors, besides identifying the critical texts of greater relevance on them. In a second moment, in order to analyze and compare the religiosity present in the texts, we will adopt as parameter the theory of the fantastic genre and we will draw a theoretical panorama about the genre in question based on authors like Todorov (2003), Remo Ceserani (2006), Irene Bessièrè (2009) and David Roas (2014). Therefore, we will read *A pea e a lei*, by Ariano Suassuna and *Querô*, by Plínio Marcos, to finally present an analysis of such pieces relating concepts of fantastic literature, carnivalization and religiosity.

Keywords: Ariano Suassuna; Plínio Marcos; Fantastic; Religiosity; Carnivalization; Brazilian drama.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
Capítulo 1: TRAJETÓRIA DOS AUTORES.....	14
1.1 Plínio Marcos	14
1.2 Ariano Suassuna.....	21
Capítulo 2: RELIGIOSIDADE E TEORIAS DO FANTÁSTICO.....	26
Capítulo 3: ANÁLISE DAS PEÇAS.....	43
3.1 Querô – Plínio Marcos	43
3.2 A pena e a lei – Ariano Suassuna.....	61
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88

INTRODUÇÃO

Os estudos literários contemporâneos valorizam a diversidade de autores e obras. Mas, embora muitos pesquisadores venham trabalhando nesse sentido, percebemos a necessidade de um aprofundamento maior no estudo das obras de gênero dramático de Ariano Suassuna e Plínio Marcos, autores escolhidos como objeto desta pesquisa.

Tanto Ariano Suassuna, quanto Plínio Marcos começam a escrever entre as décadas de 40 e 50, sendo que o primeiro inicia sua dramaturgia com a peça *Uma mulher vestida de Sol*, em 1947, e o segundo com *Barrela*, em 1958. Ainda assim podemos considerar que os autores são relativamente pouco estudados, mesmo no meio acadêmico, se os compararmos, por exemplo, com Clarice Lispector, Guimarães Rosa ou João Cabral de Melo Neto. Por isso sentimos a necessidade de apresentar a trajetória de ambos os autores.

A falta de mais pesquisas sobre as obras teatrais dos dois escritores se deve, em parte, ao fato de o texto teatral não ser amplamente estudado no Brasil, devido às limitações que enfrentou ao longo dos tempos, pois, apesar de admitirmos a estreia de *Vestido de noiva*, em 1943, como marco da contemporaneidade, o teatro brasileiro só tomou forças no ano de 1978, com o lançamento de *Macunaíma* e o fim do Ato Institucional nº 5, de dezembro de 1968.

Vale ressaltar que apesar da peça de Nelson Rodrigues ser considerada pela maioria dos críticos como o marco do moderno teatro brasileiro, alguns acreditam que esta modernidade aconteceu antes, em 1933, com *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. Ainda assim por aproximadamente uma década, a censura do período militar foi uma das maiores responsáveis para que o estudo na área do teatro brasileiro se tornasse praticamente impossível.

Tivemos, no passado, não há dúvida, obras teatrais de algum mérito; mas nada que se possa comparar, nem de longe, em quantidade e qualidade, ao nosso conto, romance e poesia. Eis o que cada época não cessa de proclamar, por intermédio de suas vozes mais representativas. Basta apurar o ouvido para perceber esse coro de lamentações, esse queixume coletivo, erguendo-se monotonamente, geração após geração. (PRADO, 2006, p.38-9).

Neste contexto, a linguagem mais corrente foi a da metáfora ou, de acordo com Gianfrancesco Guarnieri para definir sua produção na década de 70, era possível apenas fazer um "teatro de ocasião" (MAGALDI, 2001). O anseio inominado de liberdade estimulou os autores a concentrarem-se numa dramaturgia social e política. No entanto, paradoxalmente, o fim da ditadura provocou um inevitável vazio, já que a mobilização

dos autores na luta por liberdade de expressão não se justificava mais, desvalorizando, desta forma, o recurso da metáfora, que não se fazia mais necessário a partir de então.

Com a abertura política, ainda segundo Magaldi, a figura do encenador-criador passou a primeiro plano nesse processo de criação, intimidando, de certo modo, a participação do dramaturgo. Cabe observar que a tendência de valorizar a encenação, em detrimento do texto, é crescente no contexto mundial, desde o fim do século XX.

Desse modo, a dramaturgia da década de 80 manteve-se em declínio devido à desmotivação dos autores que, cansados desta luta política, precisariam de um tempo razoável para se reabastecerem com novos materiais de interesse do público. Tal maturação, sob o estímulo da realidade, demanda uma experiência que não se improvisa, sendo natural que a análise ceda espaço para outras preocupações.

O fim da ditadura criou, sob o prisma autoral, inevitável vazio, já que não mais se justifica a mobilização dos autores no combate ao arbítrio. Não que ele deixasse de assumir novas formas, sempre condenáveis. O recurso à metáfora é que já não correspondia às necessidades do momento. (MAGALDI, 2001, p.315)

Coincidentemente ou não, a partir da década de 1970, Ariano Suassuna dedica-se mais à prosa de ficção, deixando o texto teatral um pouco de lado, tal como Plínio Marcos que, durante os últimos anos da década de 60 e os primeiros da década de 70, fora preso duas vezes e detido para interrogatório em diversas ocasiões, além de ter todas as suas peças censuradas em território nacional, mesmo *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*, que já haviam sido apresentadas em diversas regiões do país.

Por não poder encenar suas peças, Plínio também começa a escrever obras não-teatrais: nessa época surge *Querô*, romance publicado em 1976; *Dentro da noite* e *A Barra do Catimbó*, novelas escritas para a televisão que também foram proibidas, além de *Nas Quebradas do mundaréu*, uma coletânea das suas colunas escritas para o jornal *Última Hora*.

De qualquer modo, o trabalho como autor de teatro é essencial para a carreira dos dois escritores, sendo que suas obras como um todo ainda são relativamente pouco estudadas no meio acadêmico. Embora o nome de Suassuna figure dentre os autores mais significativos da nossa dramaturgia, muitos estudantes do curso de Letras o conhecem apenas pelo *Auto da compadecida* – e às vezes pela via indireta do cinema ou da minissérie de TV; por outro lado, Plínio Marcos é mais conhecido pelas peças relacionadas à marginalidade como podemos perceber em Sábado Magaldi:

A matéria peculiar de Plínio Marcos distingue-se de seus antecessores, na medida em que fixa os marginalizados, os párias da sociedade, expulsos do convívio dos grupos estáveis pela ordem injusta. [...] A postura do autor, que se intitula maldito, é a de revolta explosiva, sem colorido partidário. A indignação que o sustenta transmite a seu teatro um vigor de sinceridade inaudita. As peças destinam-se a incomodar o pacato repouso burguês. Plínio não propõe soluções, subentendendo-se que o anima a idealidade apta a subverter a ordem instituída, como um todo. (MAGALDI, 2001, p.307)

Além de Magaldi, Prado também caracteriza o dramaturgo como um autor dos desafortunados. Para ele, Plínio Marcos utiliza a condição social dos personagens como pano de fundo de suas obras, concentrando-se mais nos conflitos psicológicos de cada um, retratando-os da maneira mais dramática possível.

Em vez de propósitos revolucionários, ou de uma encantadora ingenuidade, revelavam em cena um rancor e um ressentimento que, embora de possível origem econômica, não se voltavam contra os poderosos, por eles mal entrevistados, mas contra os seus próprios companheiros de infortúnio. Nessa luta áspera, cotidiana, a agressão verbal, o palavirão (usado se possível com um certo requinte de maldade), valia alguns pontos. De acordo com a velha sabedoria popular brasileira, quem pode mais chora menos. Até a sexualidade não passava de uma arma de combate, através da qual o homem inferioriza a mulher – daí o binômio prostituta-cáften – e tenta inferiorizar os outros homens, negando-lhes a sua condição de machos. (PRADO, 1996, p. 103)

A partir de Magaldi e Prado, considerados, no ambiente acadêmico, como dois dos principais críticos brasileiros de teatro, percebemos que além da marginalidade, poderíamos explorar outros temas na obra de Plínio Marcos, pois, ao lermos o ensaio de Paulo Vieira, intitulado *Plínio Marcos, a flor e o mal (1994)*, pudemos observar outros desdobramentos nos textos do dramaturgo. Vieira apresenta de forma panorâmica alguns dos principais estudos já realizados sobre o escritor, destacando sua tendência em criar personagens marginalizados.

Além disso, o ensaísta nos mostra uma nova possibilidade de pesquisa, pautada na noção de religiosidade presente nas obras de Plínio Marcos. A presença desse tema pode ser percebida, quando o dramaturgo explora a questão do autoconhecimento, especialmente nas obras escritas a partir de *Querô*. Para isso, Vieira se utiliza das ideias de autores como Immanuel Kant, Pierre Geizel, Denis Rosenfield, além dos comentários do Padre Edênio Valle, acerca das peças de Plínio.

Na peça *Balbina de Iansã (1970)* Plínio Marcos focaliza a força da religião afro-brasileira, marca significativa na vida do dramaturgo. Já em *Jesus Homem (1981)*, ele põe em evidência questões como a política, o poder e a religiosidade, visto que o dramaturgo procurou uma interpretação moderna e ideológica da figura de Jesus Cristo, papel que, na peça, foi interpretado por um ator negro.

Madame Blavatsky (1985), peça encenada pela primeira vez em 1989, é repleta de símbolos místicos, enfatiza a figura de Helena Petrovna Blavatsky (uma das fundadoras da Sociedade Teosófica) e remete ao ocultismo. Além disso, a personagem Santa, de *A mancha roxa* (1988), discute questões consideradas tabus na sociedade, como a masturbação feminina e relações homoafetivas dentro da prisão. Importa destacar que a aparência física da personagem, crença religiosa, convicções políticas e morais e o grau de liberdade e poder que possui, além de seus defeitos e qualidades, tudo merece ser analisado na formação desses seres que constituem os seres humanos que vivem em conflitos internos, externos e até mesmo abstratos.

O fantástico, segundo Todorov, é uma forma de oposição à concepção positivista da realidade, segundo a qual o conhecimento científico é a única forma válida de conhecimento (TODOROV, 2003, p.176-7). Sendo assim, quando a fé entra em conflito com o pensamento racional, postulando a existência de algo que vá além da matéria, muitas vezes esse conflito se expressa literariamente por meio do fantástico. E é justamente esta a tese de José Paulo Paes (1990), para explicar a concepção de mundo que está por trás do fantástico, nos contos de Murilo Rubião.

Retomando o postulado sartreano, “com sua ênfase na liberdade – e responsabilidade – de o homem fazer-se a si próprio”, o fantástico muriliano ficaria a meio caminho da dessacralização existencialista. Em outras palavras, na ficção do escritor mineiro, o fantástico seria resultado de uma “dessacralização incompleta do mundo e do homem”, gerando uma tensão entre natural e sobrenatural (PAES, 1990). Partindo desse pressuposto, podemos relacionar o pensamento de Paes com a renomada obra *O ser e o nada*, de Jean-Paul Sartre, em que este parte da premissa fundamental de que, para o homem, a existência precede a essência, e a partir disso tece reflexões acerca dos conceitos de liberdade, responsabilidade e angústia.

Vale ressaltar que, na obra *O ser e o nada*, Jean-Paul Sartre parte da premissa fundamental de que, para o homem, a “existência precede a essência”, e tece reflexões acerca dos conceitos de liberdade, responsabilidade e angústia. Ao declarar que a existência precede a essência, Sartre toma como objeto de análise o homem, opondo-o, por exemplo, a um utensílio como o corta-papel, tendo como norteador o pensamento do filósofo francês, Thomas Ransom Giles.

Já Todorov defende que o fantástico atingiu o auge na segunda metade do século XIX, deixando de existir no século XX, por conta da Psicanálise e do declínio do positivismo. Mas há autores que acreditam na continuidade do gênero fantástico até os nossos dias, como é o caso do italiano Remo Ceserani (1999) e do espanhol David Roas

(2014), dentre outros – sendo que, para Roas, a literatura fantástica é aquela capaz de trazer inquietação à nossa concepção de realidade, como ocorre com os contos de Jorge Luís Borges e Julio Cortázar.

Voltando aos nossos autores, se compararmos a obra de Plínio Marcos com a de Ariano Suassuna, podemos ver que, neste último, não há conflito entre o pensamento racional e a fé. O escritor paraibano é comprometido com uma religião específica (no caso, a católica) e, sendo assim, sua religiosidade se expressa por meio do gênero maravilhoso, uma vez que ele não coloca em dúvida a existência dos seres sobrenaturais. Desse modo, Deus, o diabo e os santos são incorporados ao texto de Suassuna que, influenciado pelo teatro medieval de Gil Vicente, dispensa justificativas racionais em seu texto e ainda que, por vezes, seja questionador – em *A pena e a lei*, por exemplo, o réu do Juízo Final é o criador e não as criaturas –, nunca chega a questionar a existência de Deus. Em outras palavras, sua fé nunca se choca com a razão.

Já a religiosidade de Plínio Marcos não é comprometida com uma religião específica:

Sou um homem à procura da religiosidade. Dispensa-me dos rótulos, por favor, e eu te explico que a religiosidade nada tem a ver com seitas, igrejas, grupelhos carolas, fanáticos acorrentados a dogmas e superstições. A religiosidade nada tem de alienação, conformismo ou adaptação a um sistema político-social-econômico injusto. Aliás, a religiosidade é altamente subversiva. A religiosidade leva o homem ao autoconhecimento. E o autoconhecimento leva o homem à subversão. (MARCOS, 1990, p. 05-6).

Não por acaso, as peças de Plínio Marcos, na fase final, permitem uma interpretação hesitante entre duas possibilidades: tanto uma que seja condizente com a existência de seres e fenômenos sobrenaturais, quanto uma que seja contrária a isso.

Ao nos depararmos com a trajetória de Plínio Marcos, percebemos que, a partir de sua luta individual, o dramaturgo se transformou na década de 1980, se entregando a uma reflexão mais filosófica e religiosa de sua própria vida e do ser humano. Assim passou a se interessar pela linha mística, efetivamente por esoterismo, lendo livros sobre magnetismo, cura por meio dos metais, das cores e revelações do tarô, considerado por ele uma arte subversiva.

Segundo Vera Artaxo, jornalista e companheira de Plínio Marcos, durante essa época, o dramaturgo produziu textos como *Jesus homem* e *Madame Blavastsky*, além de escrever durante alguns meses crônicas diárias sobre esoterismo no extinto *Diário Popular* (SP) e dedicar parte do seu tempo ao estudo do tarô.

Em *Madame Blavatsky*, podemos considerar a personagem título tanto como uma ocultista, quanto como uma charlatã, dúvida que paira sobre o senso comum quando se trata das ditas videntes e cartomantes. Em *Jesus-homem*, por sua vez, há tanto a possibilidade de o personagem ser o Cristo, quanto a de ser apenas um homem.

Levando em conta essas possibilidades, pretendemos estudar as peças *Querô* e *A pena e a lei*, de Plínio Marcos e Ariano Suassuna, respectivamente, a partir da teoria do fantástico, adotando os conceitos de Todorov e de outros teóricos, como Roas e Ceserani. Ao mesmo tempo, procuraremos discutir as implicações de sentido que o uso do fantástico e do maravilhoso tem nas obras.

Para isso, iniciaremos traçando um panorama geral da trajetória dos autores, buscando frisar a recepção crítica de algumas de suas principais obras e como acontecimentos pessoais vieram a contribuir para o desenvolvimento de suas carreiras. Em seguida, traçaremos algumas considerações sobre a teoria do fantástico e maravilhoso com base nos autores já citados, para finalmente analisarmos os aspectos que compõem o fantástico e o maravilhoso em *Querô* e *A pena e a lei*, a partir da expressão da religiosidade presente em tais textos.

A escolha das duas obras se deve pela forma como o enredo e os personagens principais concebem a religiosidade e o misticismo, caracterizando o tom moralista que permeia o universo religioso, o qual é retratado de forma bem-humorada por Suassuna e cruel por Plínio Marcos. Apesar disso, em ambas as peças se observa uma crítica à hipocrisia praticada pelas pessoas “de bem” no que diz respeito à compaixão, amor ao próximo, caridade e vários conceitos cristãos também disseminados por outras religiões ou seitas religiosas.

Capítulo 1: TRAJETÓRIA DOS AUTORES

1.1 Plínio Marcos

Plínio Marcos de Barros, natural de Santos/SP, nasceu em setembro de 1935. Aos 23 anos começou a trabalhar como ator na companhia de Patrícia Galvão e escreveu sua primeira peça: *Barrela*, inspirada numa notícia de jornal que descrevia o caso de um garoto violentado na prisão e que, depois de solto, matou seus estupradores. Tal peça, censurada pela crítica, a qual a considerava ter teor pornográfico, só foi liberada em novembro de 1959, no palco do Centro Português de Santos, porém voltou a ser proibida pela Censura Federal por mais vinte e um anos.

Sobre essa obra, na introdução da edição de 1976, o autor comenta os percursos que teve de enfrentar, na tentativa de vê-la encenada. Plínio afirma que até 1958, nunca havia pensado em escrever uma peça, nem sequer conhecia a fundo os clássicos da dramaturgia nacional ou universal, mas, comovido com o caso do garoto, decidiu registrar a história em forma de diálogo para espetáculo, que era o gênero com o qual tinha mais afinidade, devido às peças que conhecia do Pavilhão Liberdade, localizado na Avenida Pedro Lessa, em Santos, onde havia apresentações circenses e teatrais, encenando peças como *Paixão de Cristo*, *O mundo não me quis*, *Rancho fundo*, *O ébrio* e *Onde canta o sabiá*.

Embora não tenha se atentado aos desvios gramaticais ou questões estéticas de *Barrela*, o autor concluiu o texto e, inicialmente, o leu para alguns colegas de circo, que se surpreenderam com a linguagem obscena adotada pelo autor. Em contrapartida, para a maioria dos críticos atuais, a força dramática de Plínio reside exatamente em seus desvios gramaticais.

Ainda em 1958, Plínio Marcos foi convidado para substituir um dos atores na peça *Pluft, o Fantasminha* e lá conheceu alguns dos profissionais do teatro da época, dando início à sua ligação com Patrícia Galvão, a Pagu, que, segundo ele, “amava o teatro e incentivava o movimento amador” (MENDES, 2009, p.79). Ao se tornarem amigos, o autor expôs a *Barrela* à colega, mesmo sabendo que Galvão tinha preferência por outros tipos de peças, como as de Fernando Arrabal, autor espanhol que trabalhava com componentes ibéricos marcados em suas obras. Para surpresa do então aspirante a dramaturgo, Pagu se impressionou com o diálogo de sua peça, comparando-a inclusive com as falas vigorosas dos textos de Nelson Rodrigues, atitude que impulsionou a atriz a inserir Plínio Marcos no meio artístico, apresentando-o a alguns dos maiores

representantes da cultura teatral no contexto brasileiro da época como Geraldo Ferraz, autor de *Doramundo*, Maurício Lenjar, Oscar e Gilberta Von Pfull, Roldão Mendes Rosa, Nélon de Andrade, Mário Grubber e tantos outros, com quem o autor foi aprendendo e conhecendo mais sobre teatro, embora continuasse seu trabalho como palhaço de circo.

Mas os ensaios para a encenação de *Barrela* tiveram início em 1959, quando o produtor Paschoal Carlos Magno decidiu realizar em Santos o seu Festival de Teatro Estudantil, justamente porque lá estavam a Patrícia Galvão e Geraldo Ferraz que, nesse ano, era secretário do jornal *A Tribuna*. Ambos contribuíram para que Paschoal tomasse conhecimento da peça de Plínio e, posteriormente, a produzisse, sendo que, no final do festival, o teatrólogo já havia declarado para os jornais que *Barrela* era uma das peças que mais o comoveram até então e que fazia questão que os estudantes de Santos a montassem.

Foi nesse momento que, em parceria com Osvaldo Leituga, Presidente do Centro de Estudantes de Santos, começaram os ensaios, ainda que houvesse muita resistência entre os atores da época em encenar o texto, principalmente exercendo o papel do protagonista, sendo necessário que Leituga interferisse na escolha e indicasse os atores e, finalmente, o elenco ficou definido com Fernando Fortes, interpretando o Portuga; Antônio Vieira, o Bahia; Kleber Facundo Leite, como Tirica; Luís Carlos Souza Carvalho, o Fumaça; o próprio Plínio Marcos como louco; Edegar Cid Ferreira, interpretando o garoto e Eliseu Gama Filho, Aloysio Costa e Dilmar Carneiro vivendo os guardas.

Sob a direção de Plínio Marcos, a peça estava pronta para estrear em setembro de 1959, porém a censura proibiu, embora houvesse muita resistência dos envolvidos. Os produtores então tentaram, por dois meses, a liberação de *Barrela*, podendo vê-la encenada somente após a chegada de um telegrama, providenciado por Paschoal Carlos Magno, do Rio de Janeiro, em que se autorizava a montagem. Com o suposto aval do próprio Presidente da República, Juscelino Kubitschek, a peça foi liberada. Mas, em 1976, na reedição do livro, descobriu-se que tudo não passou de uma manobra para intimidar a censura que, conforme o autor da peça, se viu intimidada ao receber um documento com o timbre da presidência, embora Kubitschek nunca houvesse assinado tal autorização.

Foi então que, no dia 1º de novembro de 1959, a peça finalmente teve sua primeira encenação e, surpreendentemente ou não, obteve ótimas análises dos críticos de teatro da época. Sobre esse dia, Plínio Marcos afirma:

Ainda trago comigo o som dos aplausos daquela noite. O teatro estava lotado. Lotadinho. No final, todos aplaudiam de pé, gente chorava e o nosso elenco

chorava junto. Jamais em minha vida se repetirá uma noite como aquela, jamais saberei o que é o sucesso novamente. Mas, naquela noite, estava selada minha sina. No outro dia, a cidade só falava da nossa peça. Eu era classificado de gênio pelos amigos e de comunista pelos invejosos. Os inimigos espalhavam que o sucesso era fabricado pelo Partido Comunista, que queria inventar um autor do povo. Mas, eu estava no meio de tudo sem saber de nada. (MARCOS, 1976, p. 7-8)

O entusiasmo e o incentivo dos colegas de teatro fizeram que o dramaturgo, após conhecer *Esperando Godot*, de Becket e julgar o enredo simples, decidiu escrever outra peça, conhecida atualmente como *Os Fantoches*. No entanto, esta teve recepção completamente oposta à primeira, sendo duramente criticada até mesmo por Patrícia Galvão, que escreveu para o jornal local *A Tribuna* destacando:

O teatro de teor filosófico é o mais árduo, o mais complexo para ser trabalhado. (...) A simples leitura de algumas obras dum teatro de base filosófica não autoriza ninguém a escrever dentro dos seus moldes. (...). Onde não há base, será inútil falar-se de influência, pois a leitura de textos de teatro filosófico, ainda mais leitura à ligeira, não pode conferir uma receptividade, um aproveitamento, ao ponto de se considerar produzida uma influência. A tentativa de *Os Fantoches*, quanto ao texto, resiste apenas pelo manejo de um diálogo, maiormente destituído de sentido. Da reportagem, o autor saltou para o teatro das ideias e foi o que se viu. Um texto medíocre. (GALVÃO apud VIEIRA, 1994, p. 127)

Acerca dessa crítica, disseminou-se a ideia de que o título, um insulto ao autor, descrevia “Esse analfabeto esperava outro milagre de circo”, mas que, de acordo com a biografia do autor, produzida em 2009 por Oswaldo Mendes, não passou de um boato endossado pelo próprio dramaturgo em conversas informais e entrevistas, visto que o título original da manchete, publicada em 26 de agosto de 1960, dois dias após a estreia de *Os Fantoches*, na verdade seria “Uma peça e um diretor”, bem diferente do que Plínio Marcos relatava.

O fracasso de Plínio Marcos foi solicitado por Pagu na intenção de ajudar a campanha pela construção do Teatro Municipal da Cidade de Santos. Ao ser forçado a escrever uma nova peça e indignado por isso, Plínio afirmava:

Porra, mas eu não quero escrever, porra, que sacanagem. [...]. Não, tem que escrever, tem que escrever, tem que escrever [...]. Aí ela obrigou o Geraldo [Ferraz], olha que puta manha, a ler *Esperando Godot* pra mim. Quando acabou aquela merda toda, eu disse: “Que merda, essa coisa aí eu escrevo três por dia”. Então tem que escrever! Tem que escrever! Tem que escrever! (MARCOS, 1997, p.37)

Para Vieira, o fracasso da peça se deve ao fato de o autor não ter conseguido criar personagens tão fortes psicologicamente quanto em *Barrela*, pelo contrário, em *Os*

fantoches, originalmente intitulado *Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar*, o crítico descreve os personagens como amorfos e destituídos de desejos ou vontades.

Na verdade, o cenário representando uma clareira à beira do abismo remete muito à famosa obra de Becket, porém, ainda de acordo com Vieira, a temática do absurdo é transmitida de antemão ao leitor, que logo de início se depara com o universo do não-ser, o vazio existencial do ser humano e o niilismo tão característicos do gênero que ficou conhecido como Teatro do Absurdo. Entretanto, as falas não chegam a alcançar o ideal do teatro filosófico, já que o texto não possui a densidade necessária para despertar a reflexão e o impacto essenciais à obra, diluindo-se assim em falas tomadas como insignificantes.

Pouco tempo após o episódio da peça fracassada, Plínio se casou com Walderez de Barros, atriz de teatro engajada aos grupos intelectuais da época e grande admiradora das artes e da filosofia, com quem conviveu por mais de vinte anos e teve três filhos. Com o casamento, Plínio se enveredou ainda mais no meio artístico e, em 1963, já fazia parte da Companhia Teatral de Cacilda Becker e Walmor Chagas, além de trabalhar como técnico da TV Tupi onde, provavelmente, foi estimulado a trabalhar como ator em telenovelas, embora o mesmo tenha declarado algumas vezes que sempre se considerou um ator medíocre.

Ainda assim, de acordo com Enedino (2009), entre o final da década de 60 e início de 70, o santista interpretou o mecânico Vitório na novela *Beto Rockfeler*, de Bráulio Pedroso, protagonizou a novela *João Juca Jr.*, de Sylvan Paezzo, com direção de Walter Avancini, além de atuar na rede globo em *Bandeira 2* e interpretar São Francisco de Assis em um teleteatro da TV Cultura, que teve suas gravações interrompidas antes de transmitir a cena de nudez do dramaturgo que, na história, transcenderia de um homem simples para um santo, substituindo assim suas vestes maltrapidas por uma suntuosa indumentária.

Durante esse período, Plínio continuou sofrendo com a Censura, que em 1965, proibiu a encenação de *Jornada de um imbecil até o entendimento* e, no mesmo ano, também impediu *Reportagem de um tempo mau* de ser encenada no Teatro de Arena, obra em que já se podem observar traços da religiosidade e misticismo que iriam se revelar mais claramente em suas peças pós 1980, como *Balada de um palhaço* e *Madame Blavatski*, aspecto que será analisado mais adiante.

Uma das produções mais famosas do autor, *Dois perdidos em uma noite suja* (1966), inspirada no conto *O terror de Roma*, de Alberto Moravia, estreou no Ponto de

Encontro, um bar da Galeria metrópole, com uma quantidade ínfima de espectadores, conforme o próprio autor confessa:

Ofereci a peça a todo mundo, e ninguém quis. Diziam que eu estava ficando maluco, que peça com palavrão não ia acontecer nunca. Aí eu resolvi montar a peça no Ponto de Encontro. Tinha duas pessoas que pagaram a entrada; três, com bêbado que queria urinar no nosso camarim. (MARCOS apud VIEIRA, 1994, p. 127)

Assim como no conto de Moravia, escrito em primeira pessoa, o enredo da peça baseia-se em dois sujeitos açoitados pela pobreza, o que faz com que o simples desejo por um objeto de consumo, nas duas histórias representado por um par de sapatos novos, se torne uma obsessão para os personagens, no caso de Moravia, o narrador-personagem e em Plínio Marcos, Tonho, que acreditam poder ascender socialmente, realizar seus objetivos ou mesmo impressionar as pessoas através da obtenção do calçado, levando-os a ameaçar seus próprios colegas de morte e praticarem atos ilícitos como furtos ou assaltos.

Os diálogos da obra do santista são extremamente curtos e objetivos o que, para Vieira (1994), representa o desencadeamento das ações dos personagens, uma novidade no modo de escrever do dramaturgo, tendo em vista suas peças anteriores, *Barrela* e *Os fantoches*, em que as falas, por vezes reflexivas, nem sempre explicitam o que se seguirá no enredo da peça.

Apesar do público reduzido da estreia, Alberto D'aversa, um dos críticos de teatro da época, elogiou muito o trabalho do autor, chegando a escrever cinco críticas para os jornais locais sobre *Dois perdidos em uma noite suja*, sempre destacando a originalidade tanto do roteiro, quanto da linguagem da peça, características das correntes vanguardistas desse período.

Mas a maturidade de Plínio Marcos após as críticas recebidas por peça anterior fazia com que o ex-palhaço de circo se mantivesse consciente de seu sucesso e, mesmo após a repercussão positiva de seu novo trabalho, afirmava que, quando se trata de teatro, o público brasileiro prima por emoção, independente do contexto social elucidado, acrescentando ainda que foi justamente isso que buscou apresentar, ao oferecer aos espectadores o que ele conhecia através das experiências vivenciadas nos subúrbios.

O impacto do drama de Tonho e Paco incentivou o autor a deslanchar sua carreira e, nessa mesma época, surgiram as peças *Navalha na carne* (1967), *Quando as máquinas param* (1971) e *Homens de papel* (1967), sendo que a primeira foi mais difícil de ser liberada pelo governo, pois foi considerada obscena e “desprovida de mensagem

construtiva” além de “inadequada a plateia de qualquer nível etário”, de acordo com a biografia do autor publicada em 2009, *Bendito Maldito: uma biografia de Plínio Marcos*, de Oswaldo Mandes.

Mas o talento de Plínio Marcos já estava comprovado e suas influências, no meio teatral, se mobilizaram em busca da revogação da portaria, publicada em junho de 1967 no *Diário Oficial*. Vários atores, dramaturgos e simpatizantes da livre expressão teatral formaram um movimento de solidariedade ao autor, do qual participou Cacilda Becker, que chegou a oferecer seu apartamento para as montagens, uma cobertura onde também funcionava o Centro de Estudos Teatrais e contava com um pequeno palco em que cabiam cerca de 100 pessoas. A ideia era exibir a *Navalha* para críticos e outras personalidades teatrais e, principalmente, sensibilizar o ministro da Justiça Antônio da Gama e Silva que, infelizmente, não chegou a assistir a nenhuma das apresentações. A decisão ficou por conta de um dos censores da época, que classificou o enredo da peça como pornográfico e subversivo e, embora esse último adjetivo pudesse qualificá-la, acabou sendo desmerecida na explicação do avaliador, que considerara o diálogo inapropriado para a época devido às inúmeras palavras de baixo calão.

Entretanto, na contramão da opinião da censura, o poeta e crítico português João Apolinário Teixeira, erradicado no Brasil desde 1963, definiu a peça como pequena obra-prima e elogiou toda a equipe envolvida, pois foram capazes de apresentar uma peça inovadora e desafiante, num período histórico em que muitos se chocariam com a crueza realista do enredo. Além disso, Apolinário Teixeira, responsável por transformar a Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT) em Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), fez questão de comparar a audácia da experimentação e a desmistificação do novo modo de fazer teatro, representado por Plínio Marcos, com as antigas e desgastadas montagens que visavam apenas o lucro e divertimento.

Já em 1969, Plínio escreveu *O Abajur Lilás*, que também sofreu censura e só foi liberada em 1975, ano em que se iniciaram os ensaios com Lima Duarte, Walderez de Barros, Cacilda Lanuza e Ariclê Perez. Porém, quando já estava tudo pronto (cenário, figurino, iluminação), a censura novamente proibiu, sendo que, em 1978, a Polícia Federal chegou a determinar o recolhimento do livro para, um ano depois, a peça ser finalmente liberada pela Censura Federal, juntamente com *Barrela*.

Na luta contra a tirania política que vivenciou, Plínio também escreveu *Oração para um pé de chinelo*, peça estreada no Teatro de Arte do TBC em 1979, após 10 anos de proibição, fato que se justifica pelo enredo da obra, um retrato da truculência e impunidade de policiais civis que, no auge da Ditadura Militar tinham a missão de torturar

e matar pequenos bandidos da periferia de São Paulo e que ficou conhecido como Esquadrão da Morte.

Após toda essa atribulação política, a partir de 1980, Plínio começa a se dedicar a debates e palestras em universidades, teatros, clubes ou mesmo em praças públicas, tanto na cidade de São Paulo como no interior do estado. Já em 1984, Plínio estreou um espetáculo-solo no Teatro Eugênio Kusnet (ex-Arena): *O Palhaço Repete seu Discurso*, peça que encenou pelo país afora, além de dar continuidade às palestras-shows, voltadas para estudantes, trabalho que o aproximou de seu filho, Léo Lama, com quem fez parceria durante algum tempo e que resultou, dentre outros trabalhos, no espetáculo *40 Anos de Luta*, em 1993.

Ainda no começo da década de 90, Plínio criou o curso *O Uso Mágico da Palavra*, oferecendo oficinas em vários lugares do país e continuando, dessa forma, sua tradição de camelô, pois nunca deixou de vender seus próprios livros.

Porém, antes disso, em 1985, o dramaturgo sofreu um infarto, tendo que ser internado para recuperação, mas se a saúde não lhe ia bem; por outro lado, o trabalho passava a lhe render reconhecimento, visto que, nesse mesmo ano, o autor ganhou os prêmios Molière e Mambembe por sua peça *Madame Blavatsky*. Daí para frente, os títulos começaram a surgir e em 1993, ganhou o Prêmio Shell por *Querô, Uma Reportagem Maldita* além de, em 1998, receber o título de Cidadão Emérito da Câmara Municipal de Santos.

Plínio Marcos morreu em novembro de 1999, após internação no Instituto do Coração, em São Paulo e é a partir de suas peças finais (*Madame Blavatsky*, *Jesus-homem*, *Balada de um palhaço* e outras) que podemos perceber com mais clareza o traço da religiosidade, como se o autor quisesse apresentar as “soluções” que, segundo Magaldi (2001), suas peças não apresentavam.

Eu mudei no sentido de que sempre acreditei que o homem desperto tem o dever de ser mutante. Como espero continuar sempre mudando. Mas, os valores que dignificam o homem e que eu preservava, esses permanecem. Continuo, com a graça de Deus, com a coragem de dizer o que penso, sem fazer nenhum esforço para agradar aos poderosos, aos grupos políticos ou religiosos. [...] Tento chocar. Com muito vigor. Não faço isso por política. Faço isso por religiosidade. (PLÍNIO MARCOS, 1985)

Aqui o autor fala sobre religiosidade, como se sua crença estivesse transcrita em seus textos ou talvez acreditasse que sua missão na Terra fosse alertar as pessoas sobre o que realmente acontecia naquele período sombrio, jogando luzes sobre a escuridão que pairava no mundo das artes entre as décadas de 1960 a 1985. Afinal, durante esses anos,

Plínio Marcos amadurecia como dramaturgo e lutava para que seus trabalhos fossem disseminados.

1.2 Ariano Suassuna

Ariano Vilar Suassuna nasceu no Palácio da Redenção, hoje João Pessoa (PB), em junho de 1927, mas mudou-se com a família no ano seguinte para a Fazenda Acauhan, sertão regional, após seu pai, João Suassuna, Governador da Paraíba, abandonar o cargo, em um período de grandes tensões políticas no estado. Dois anos depois, com a Revolução de 30, João Suassuna foi assassinado por motivos políticos no Rio de Janeiro, assim a esposa, Cássia Villar, e a família, vendo-se em dificuldades financeiras, mudam-se para Taperoá, no sertão de Cariris Velhos da Paraíba, onde se instalaram de 1933 a 1937.

É nessa época que o autor inicia os estudos primários no colégio interno Americano Batista, onde passou a conhecer as tradições locais como o desafio de viola. Mas, de acordo com os *Cadernos de literatura brasileira*, do Instituto Moreira Salles, a lembrança do pai assassinado é que foi determinante para a formação cultural do dramaturgo, pois apesar de ter sido morto quando Ariano tinha menos de dois anos, João Suassuna lhe deixou uma herança memorável, uma biblioteca contendo a essência de suas preferências e que contava com escritores como Euclides da Cunha, Gustave Bédier e Leonardo Motta, inspiração e incentivo a Suassuna, que passou a se dedicar a essas leituras e muitas outras, as quais, posteriormente, viriam a servir de base para sua obra literária.

De acordo com Maria Aparecida Nogueira (2002), a temática do sangue, reveste-se, também, de contundente referência à consanguinidade. O autor reitera a importância dos laços sanguíneos quando ressalta, pela voz de Quaderna, narrador do *Romance da Pedra do Reino*, que é “descendente, em linha masculina direta de Dom João Ferreira-Quaderna, mais conhecido como El-Rei Dom João II, o Execrável, homem sertanejo que, há um século, foi Rei da Pedra Bonita, no sertão de Pajeú, na fronteira de Paraíba com Pernambuco” (SUASSUNA apud NOGUEIRA, 2002, p. 63).

O assassinato do pai e a importância estrutural da família são recorrências que podem ser apreendidas, principalmente nos romances, como no *Romance da Pedra do Reino*. Nessa obra, Suassuna descreve, logo no início do texto, uma emboscada a um grupo de cavaleiros em que um dos membros do grupo é assassinado tal como João Suassuna. Entretanto, o autor também é capaz de retratar a morte com humor, como nas peças *A pena e a Lei* e *Auto da compadecida*, em que, em ambas as peças, os personagens são julgados por Jesus Cristo no céu pelas trapaças cometidas na Terra.

Para Nogueira (2002), o autor, seduzido pela metáfora, confere à morte uma trajetória de sentidos que vai do trágico, áspero, violento, forte, épico, ao satírico até chegar ao lírico e ao humor. Em seus textos, o autor cria e recria enredos, cenários e personagens capazes de expressar toda a angústia que perpassa sua vida. Em contrapartida, o contato com o circo também influenciou a literatura de Suassuna. Para Nogueira, muito mais que uma marca dos tempos de criança, o circo é a metáfora que comanda a sua cosmovisão. No grande espetáculo da vida, talvez atendendo aos apelos do “Dono do Circo”, Ariano é um palhaço frustrado, um saltimbanco, um cavaleiro errante nos caminhos tortuosos e pedregosos do sertão.

Aliás, a literatura de Ariano Suassuna, em muitos aspectos, confunde-se com a vida do autor, que só se tornou mais conhecido a partir de sua peça *O auto da compadecida* traduzida para vários idiomas e difundida nacionalmente através do filme de mesmo nome. A obra traz muitos elementos de tudo o que o autor viveu e conheceu desde a infância na fazenda Acauhan, de propriedade de seu pai João Suassuna, no atual município de Souza (PB), a 427 quilômetros de João Pessoa.

Entre vida e obra, os tempos divergem, mas o ritmo da vida cruza em mais de uma ocasião o tempo da obra: são momentos privilegiados em que o homem e o artista escolhem novas vias ou confirmam a direção já trilhada. Entre as constantes que guiaram a vida e orientaram a obra de Ariano Suassuna estão a busca da poética popular como modelo de criação e a consciência do seu engajamento em prol da cultura brasileira. (SANTOS, 2000, p. 96)

Além disso, os textos de Suassuna sempre estiveram permeados pela religiosidade, conforme afirma Sábato Magaldi:

Funde o dramaturgo, em seus trabalhos, duas tendências que se desenvolvem quase sempre isoladas em outros autores, e consegue assim um enriquecimento maior da sua matéria-prima. Alia o espontâneo ao elaborado, o popular ao erudito, a linguagem comum ao estilo terso, o regional ao universal. A quase superstição das histórias folclóricas atinge o vigor de uma religiosidade profunda, que pode espantar aos cultores de um catolicismo acomodaticio, mas responde às exigências daqueles que se conduzem por uma fé verdadeira. A crença de *A Compadecida*, por exemplo, alimenta-se do amor efetivo e do melhor sentido que possa ter a palavra misericórdia. (MAGALDI, 2001, p. 237)

Essa característica deve-se, em parte, ao fato de, desde a infância, o autor ter sido educado com base na religião, visto que sua mãe, Dona Rita Suassuna, colocara o filho para fazer o ensino inicial no Colégio Americano Batista, após um cirurgião norte-americano protestante salvar a vida de sua mãe Dona Afra, avó de Ariano, fato que fez com que Rita se convertesse ao protestantismo, mesmo já estando casada na Igreja Católica.

Esse período foi muito conturbado para o autor, visto que, devido à pouca idade, resistia às ordens religiosas do colégio, como ele próprio afirma: “recebi uma instrução religiosa no colégio Americano, mas com a rebeldia natural da adolescência, da juventude, não aceitei. Então houve um tempo em que neguei tudo. Eu não aceitava coisa nenhuma” (Suassuna apud Tavares, 2007, p. 36).

Durante essa época cética, Suassuna entrou em contato com obras de autores como Unamuno e Dostoiévski, autores que, segundo ele, não simpatizavam com a Igreja Romana, embora fossem fascinados pela figura de Cristo. A partir das reflexões sobre a existência de Deus, empenhada por esses e outros autores consagrados, Suassuna começou a se interessar pelo cristianismo. Porém, sua devoção à Igreja Católica só aconteceu mesmo quando ele se casou, tanto que, a partir disso, suas obras passaram a refletir o seu posicionamento religioso e a influência da mulher. Aliás, a figura feminina está constantemente presente em seus textos, representando a sabedoria, misericórdia e autoridade sobre as decisões, a exemplo de o *Auto da Compadecida*.

A *Compadecida* é vista como uma instância superior ao próprio Cristo, inclusive pela autoridade materna que tem em relação a ele. No julgamento final, nota-se a ausência do Deus Pai: cabe à Mãe e ao Filho a interpretação da letra e do espírito da Lei. São diálogos em que Jesus, por uma questão de equidade, escuta as acusações feitas pelo Diabo e chega a dar a impressão de deixar-se convencer por elas, mas rapidamente acolhe os argumentos de defesa de Nossa Senhora, que é quem guia o seu veredicto final. Na peça, como na vida, o Filho obedece à Mãe porque vê nela uma fonte de justiça e de misericórdia, e a intérprete mais confiável da lei do pai. (TAVARES, 2007, p.39)

Dentre as várias representações que a figura da mulher pode exercer na obra de Suassuna, também está o pecado, como é o caso do *Romance da pedra do reino*, onde podemos perceber claramente as influências da moral religiosa. A história se baseia na blasfêmia e no demoníaco, visto que uma das personagens, Maria Safira, chega a seduzir Quaderna para fazerem sexo dentro da Igreja.

O princípio feminino surge na obra de Suassuna não apenas como uma salvação contra o pecado ou um antídoto contra a solidão. Surge inclusive como um elemento neutralizador dos seus impulsos mais desesperados na direção do Bem. Sob a influência de Tolstói, de Dostoiévski, de Gandhi, o escritor já experimentou momentos em que exigia de si próprio um altruísmo e uma “austeridade libertadora” mais condizentes com a vida de um monge ou de um asceta do que com a de um professor. (TAVARES, 2007, p.41)

Em 1946, o autor iniciou a Faculdade de Direito onde conheceu Hermilo Borba Filho com quem fez parceria para fundar o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), com a intenção de pesquisar diferentes formas de criação da dramaturgia e fortalecer a

literatura baseada na cultura popular da região. Foi a partir destas experiências que Suassuna escreveu sua primeira peça e publicou seus primeiros poemas ligados ao Romancero popular, iniciando sua carreira literária.

A vocação do próprio Suassuna como dramaturgo revelou-se nessa época. Em 1947, o autor escreveu sua primeira peça, *Uma mulher vestida de sol*, tragédia marcada por conflitos de terra entre fazendeiros do sertão nordestino. Na sequência da descrição da trajetória literária de Suassuna, ainda no TEP, também foram escritas as peças: *Cantam as harpas de Sião* (1948) – reformulada, anos depois, com o nome de *O desertor de princesa* – e *Os homens de barro* (1949). Na década de 1950, Suassuna produziu: o *Auto de João da Cruz* (1950) e *Torturas de um coração* (1951).

Mas o rumo da temática do autor mudou depois que ele conheceu Zélia de Andrade, sua esposa desde 1953. Em suas entrevistas, o autor faz questão de dizer sobre a importância da companheira na sua carreira de escritor, como no site JB online, quando confessa para a extinta seção Café Literário, que a primeira frase dita por Fernando à Isaura em seu romance *a História de amor entre Fernando e Isaura*, foi também a primeira frase que ele disse à Zélia.

Além disso, foram publicadas *O castigo da soberba* (1953), *O rico avarento* (1954) e o *Auto da Compadecida* (1955), peça com a qual o autor atingiu grande sucesso de público, sendo traduzido e representado nas mais diversas línguas, do espanhol ao hebraico, passando pelo inglês, francês, alemão, holandês, tcheco, polonês e até finlandês. Em seguida, vieram a público: *O casamento suspeito* (1957), *O santo e a porca* (1957), *O homem da vaca e o poder da fortuna* (1959), *A pena e a lei* (1959) – considerada, por Sábato Magaldi, a obra-prima do autor –, *A farsa da boa preguiça* (1960) e *A caseira e a Catarina* (1962).

Suassuna não se dedicou apenas ao teatro, ele também lecionou a disciplina Estética, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), sendo nomeado, em 1969, diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) dessa Universidade. O DEC teve importância estratégica na atuação de Suassuna como promotor cultural, pois permitiu a intensificação dos trabalhos e pesquisas que já vinham sendo desenvolvidos por ele e que, posteriormente, iriam culminar no Movimento Armorial.

O dramaturgo também se dedicou à poesia e à prosa de ficção, sendo que ele próprio considera sua trajetória como uma “militância artística” (BARROS, 2006). O autor já chegou até a afirmar que se todas as suas obras fossem destruídas e apenas uma pudesse ser preservada ele escolheria o *Romance d’A Pedra do Reino*, um sucesso editorial, que esgotou três edições sucessivas em agosto de 1971.

Foi membro fundador do Conselho Federal de Cultura (1967); nomeado, pelo Reitor Murilo Guimarães, diretor do Departamento de Extensão Cultural da UFPE (1969). Ligado diretamente à cultura, iniciou no ano de 1970, em Recife, o “Movimento Armorial”, interessado no desenvolvimento e no conhecimento das formas de expressão populares tradicionais. Convocou nomes expressivos da música para procurarem uma música erudita nordestina que viesse a juntar-se ao movimento, lançado em Recife, em 18 de outubro de 1970, com o concerto “Três Séculos de Música Nordestina – do Barroco ao Armorial” e com uma exposição de gravura, pintura e escultura. Também foi Secretário de Cultura do Estado de Pernambuco, no Governo Miguel Arraes (1994-1998).

O autor recebeu inúmeras homenagens por todo o Brasil, dentre elas dois tributos das escolas de samba Império Serrano, em 2002, e Unidos de Padre Miguel, em 2015, que destacaram a sua luta pela preservação da arte nordestina. Em 2007, Suassuna assumiu a secretaria de Cultura de Pernambuco a convite do então governador Eduardo Campos, e chegou a ocupar outros cargos relacionados à educação até abril de 2014.

Suassuna morreu no dia 23 de julho de 2014 aos 87 anos em Recife/PE vítima de uma parada cardíaca. O autor estava escrevendo o livro *O jumento sedutor* e ainda lecionava suas aulas-espetáculo, sendo que a última ocorreu cinco dias antes de seu falecimento, no 24º Festival de Inverno de Garanhuns em Recife. Com influências do teatro medieval, percebemos que a obra de Suassuna é marcada por várias características, dentre as quais destaca-se a religiosidade.

Portanto, neste trabalho, buscamos relacionar a religiosidade presente nas obras de Suassuna, as quais se identificam mais com o conceito de maravilhoso, e de Plínio Marcos, relacionadas ao fantástico, de acordo com os conceitos de Todorov. Sendo assim, partimos do princípio de que, em Suassuna, a religiosidade é representada sem grandes críticas ou contestações, respeitando a tradição; ao contrário de Plínio Marcos, que acredita na religiosidade como uma *práxis*, um meio pelo qual poderíamos melhorar a vida do próximo, principalmente os mais oprimidos e excluídos pelo elitismo que impera em nossa sociedade.

É importante salientar que, ainda que Suassuna não chegue a fazer grandes questionamentos à fé religiosa, propõe reflexões interessantes, como, por exemplo, quando faz com que Deus seja julgado por sua obra, em *A pena e a lei*. Além disso, ele destaca mais o aspecto popular da religião, enquanto critica a corrupção dos poderosos na igreja.

Capítulo 2: RELIGIOSIDADE E TEORIAS DO FANTÁSTICO

Como nos lembra Selma Calasans Rodrigues (1998), o conceito de arte, para Platão e Aristóteles, pautava-se na busca pela recriação do real, procedimento ao qual eles denominavam *mimesis*. No entanto, através dos textos de ambos os pensadores que chegaram até nós, compreendemos que essa “imitação” não se cria a partir da realidade observada em sua forma pura, e sim através do modo como ela é percebida pelo artista.

A partir disso, para a estudiosa francesa Arvéde Barine, em *Poètes et Névrosés*, o mundo real seria apenas o da “aparência”, conforme Platão já havia teorizado. Barine considera que, quando essa aparência “nos provê de criaturas dotadas de órgão e de sentidos diferentes dos nossos, ela faz pressentir que deve haver tantas aparências de mundos quantas formas de olhos e de variedades de entendimento” (BARINE apud RODRIGUES, 1998, p. 17).

Assim Rodrigues observa que, para Platão, apesar de os artistas tomarem o mundo das aparências como modelo, eles partiriam de sua própria essência para concretizar a arte, o que geraria um terceiro grau de *mimesis*, a criação, imitando assim um simulacro, visto que este apenas conhece a aparência das coisas dispostas no mundo real.

Aristóteles, por sua vez, desenvolve outras explicações para esse processo de criação. Para ele, o ato de fazer arte (*poiesis*) implica em dar vida ao mundo das aparências, transformando o não-ser em ser, com base em uma técnica (*techne*). Aristóteles acreditava na arte como conhecimento, ao ponto em que a verossimilhança seria uma meta artística a ser atingida, e, para que isso fosse possível, fazia-se necessário agir sobre a *physis*, que aqui podemos compreender como “natureza”, criando assim uma nova realidade por meio do trabalho artístico.

Vale ressaltar que, de acordo com Rodrigues (1998), a partir dos estudos feitos sobre as teorias de Aristóteles ao longo dos anos, constatou-se que a *physis* a que ele se refere é uma “natureza dinâmica”, capaz de produzir organismos completos, sendo que, com base nessa capacidade, seria possível imaginar uma arte independente, com leis próprias, que possuam coerência internamente, reproduzindo assim o conceito de *energeia* presente na *physis*.

Para o filósofo, a obra artística precisaria, acima de tudo, ter coerência – o que significa pautar-se no real, mantendo a verossimilhança, com exceção, é claro, do caso dos Deuses que, segundo as crenças da época, pertenciam a um universo paralelo, logo inverossímil aos mortais. No entanto, a partir da Idade Média, com a ascensão da Igreja

e sua tradição monoteísta, passaram-se a agregar outras justificativas ao inverossímil ou sobrenatural dentro dos textos, podendo ser este alegórico, literal, moral ou místico.

O comportamento do homem religioso foi objeto de estudo de Mircea Eliade em *O sagrado e o profano*, de 1992. Nesse livro, o autor se apoia em exemplos de sociedades arcaicas, mostrando o processo de dessacralização do mundo e da vida que produziu o homem não religioso moderno.

A fim de explicar o alcance dos rituais sagrados nas principais sociedades, Eliade os analisa em suas manifestações espaciais, temporais e naturais, bem como sua relação com a própria existência humana, traçando algumas analogias entre espaço físico e arquitetura, elementos essenciais para o conceito de “espaço sagrado”.

Ele destaca que, para o homem religioso, o espaço não é homogêneo, pois alguns são qualitativamente diferenciados e distintos dos não-sagrados, sendo, portanto, compreendidos como amorfos e sem estrutura. Nesse caso, a hierofania, ou manifestação do sagrado, cria um ponto de referência ou centro, a partir do qual o mundo se organiza, na concepção dos que creem. Já na experiência dos céticos, ou profanos, como denomina Eliade, o espaço é homogêneo e sem diferença qualitativa entre suas diversas partes, embora essa experiência nunca seja encontrada em estado puro, pois ao homem não religioso seria impossível ignorar completamente o comportamento religioso. Destarte, para o homem não-religioso, o espaço também pode conter locais privilegiados, como a paisagem de sua terra natal, o lugar em que conheceu a pessoa amada, ou qualquer outro ambiente que tenha lhe proporcionado experiências especiais.

De fato, tanto em *A pena e a lei*, quanto em *Querô*, há a caracterização de gestos ou espaços que se tornam sagrados dentro do enredo da peça a partir do contexto sugerido nas rubricas, como no caso do julgamento de Cheiroso, que representa Jesus Cristo na obra de Suassuna. Após a morte dos personagens, no terceiro ato, o mamulengueiro aparece em cena alertando sobre sua representação de Jesus Cristo, mas não obtém nenhum crédito dos demais, sendo ridicularizado por todos. Porém, assim que Cheirosa, sua companheira de cena, coloca um manto sobre suas costas, e seca seus pés com os cabelos, ação previamente combinada entre os dois e que faz referência a uma famosa passagem bíblica, os outros personagens passam a reconhecê-lo como Cristo, o julgador.

A partir de então, o leitor é levado a compreender a cena como o Juízo Final, num espaço que nos remete a um plano superior, como o céu, ou remonta ao Calvário onde Jesus foi crucificado, visto que este também passa a ser julgado graças à esperteza de Benedito, um dos personagens da peça.

Também em *Querô*, de Plínio Marcos, há um momento de reconfiguração do espaço, que nos leva a compreender a ação como sagrada, a partir do gesto de Violeta, a dona do prostíbulo. Ela assume a criação de Querô, o personagem principal, assim que sua mãe se suicida tomando querosene. No entanto, tal decisão foi forçada pelas demais prostitutas, pois estas sabiam que a morte de Leda, mãe do bebê, fora motivada pela própria cafetina, que incentivou a mulher a abortar o filho ou entregá-lo para a adoção assim que nascesse, ameaçando-a, inclusive, de expulsá-la de sua pensão.

De acordo com Wagner Corsino, Doutor em Literatura e especialista na obra de Plínio Marcos, Violeta, personagem feminina que reproduz a imposição masculina, representa o microcosmo do Brasil e, por extensão, da América Latina. A dona do bordel é a figura arquetípica do poder, do desmando, da corrupção e do silenciamento. Além disso, representa o centro da margem. Seu nome é, no mínimo, irônico, uma vez que Violeta remete à beleza e à efemeridade da vida. Ocorre, todavia, que ao acréscimo da consoante “n”, altera-se significativamente o sentido de “Violeta” para “Viole(n)ta”, o que, inevitavelmente, faz maior jus ao seu status quo. A ironia também se apresenta em seu discurso. Dissimulado e persuasivo constitui-se a partir do intuito de construir a sua imagem diante daqueles que a cercam; se apropria da ingenuidade alheia na tentativa de se auto intitular “boa samaritana”. De modo geral, a manifestação do poder de Violeta se fundamenta, uma vez que se fazer crer é fator necessário para a composição do processo de manipulação discursiva dentro e fora da narrativa.

Voltando ao enredo da peça, ao tomarem conhecimento do suicídio de Leda, as prostitutas organizam um motim para linchar Violeta, que se vê encurralada e assume a responsabilidade pela criança, momento em que a consagra a Deus, numa cena extremamente significativa:

(As mulheres se relaxam e se afastam, ficando uma ao lado da outra. Violeta então levanta a criança como se a mostrasse a Deus.)

VIOLETA – Segundo o que está escrito na lei do Senhor, eu consagro esse menino.

MULHERES – *(Em coro)* Que assim seja. Que Deus seja louvado. (MARCOS, 2003, p. 252)

De fato, mesmo para os céticos, qualquer igreja constitui um espaço diferente dos outros, delimitando a divisão entre o espaço sagrado e o exterior. O mesmo acontece com atos e vestimentas sagradas. Eliade chega a comprar esse limiar às habitações, visto que existem convenções sociais, como campainhas ou bater de palmas para que um estranho possa adentrar na casa de outrem. Isso acontece porque no recinto sagrado, para o homem

religioso, a comunicação com os deuses é mais latente, havendo nos templos a possibilidade de se comunicar simbolicamente com os seres superiores.

Eliade ainda explica que todo espaço sagrado pressupõe uma hierofania para que se torne um território distinto do meio que o envolve, seja por meio de um sinal ou de uma evocação que estabelece uma marca que o diferencia. Isso seria necessário porque o ambiente sagrado faz parte de um mundo cercado pelo desconhecido e caótico. Por isso, seria possível dizer que o sagrado transforma seu mundo e fixa seus limites, tendo em vista que um novo território só se torna renovado para os religiosos a partir do momento em que é consagrado à mesma maneira da criação do Universo ideal, cunhado e habitado por seus deuses.

Com o intuito de estar perto do sagrado, o homem religioso compreende sua cidade como cerne do Universo, assim como o seu templo ou palácio, até chegar à sua moradia, onde a estrutura do universo também se reproduz, ainda que em uma escala microscópica. Isso acontece porque este homem tem a necessidade de existir num mundo total e organizado, ou seja, num Cosmo.

Um exemplo claro dessa tentativa de aproximação da estrutura universal é a construção da Igreja Bizantina Grega, ainda em meados do século XIX. Tomando como modelo a Criação do Mundo, esse santuário foi organizado em setores, que os fiéis acreditavam corresponder à divisão do Universo. Nesse processo, o espaço vazio no centro recebe a casa de culto, tendo o telhado como representação do Céu e seus desdobramentos, como o mundo dos mortos.

As quatro partes do interior da igreja simbolizam as quatro direções mundo. O interior da igreja é o Universo. O altar é o paraíso, que foi transferido para o oriente. A porta imperial do altar denomina-se também porta do paraíso. Na semana da Páscoa permanece aberta durante todo o serviço divino; o sentido desse costume expressa-se claramente no cânon pascal: 'Cristo ressurgiu do túmulo e abriu-nos as portas do paraíso'. O ocidente, ao contrário, é a região da escuridão, da tristeza, da morte, a região das moradas eternas dos mortos, que aguardam a ressurreição do juízo final. O meio do edifício da igreja representa a Terra. Segundo a representação de Kosmas indikopleustes. A Terra é quadrada e limitada por quatro paredes, rematadas por uma cúpula. As quatro partes do interior da igreja simbolizam as quatro direções do mundo (BACHOFEN apud ELIADE, 2010, p. 58)

Este simbolismo cósmico é retomado na estrutura do santuário e nas moradias. Em toda sociedade tradicional a habitação constitui uma *imago mundi*, ou seja, a representação do Cosmos. Para se alcançar essa santificação, o homem religioso admite, dentre as principais práticas, duas formas: torná-la semelhante ao Cosmos pela projeção de quatro horizontes a partir de um ponto central ou realizar um ritual de construção que

repete o ato exemplar dos deuses na criação do mundo. Desta forma, a habitação também passaria a simbolizar o Centro do Mundo.

Podemos admitir que, além das diversas religiões possuírem muito em comum, como suas práticas e origens, elas nos ajudam a compreender o que está além da razão humana, o que não pode ser comprovado, como os acontecimentos sobrenaturais. Por isso, muitos religiosos compreendem fatos misteriosos como sinais de um Ser superior ou como prova de que realmente existe uma força suprema, onisciente e onipresente, que nos rege constantemente e possui total controle sobre o universo.

Segundo os princípios religiosos, tudo o que acontece no mundo possui um propósito. Porém, os acontecimentos misteriosos também ocuparam espaço em outras áreas, incorporando pesquisas de filosofia, sociologia e psicanálise, além de ser representado no mundo das artes, em especial na Literatura.

Deste modo, o reflexo do enraizamento da cultura religiosa em nossa sociedade também pode ser percebido na literatura fantástica. De acordo com José Paulo Paes, o fantástico exprime um conflito entre duas concepções de mundo, uma racionalista e outra religiosa.

Para o *homo religiosus* entre o natural e o sobrenatural não há oposição categórica, mas um nexos de continuidade. Isso porque o mundo da realidade palpável pode ser o lugar de manifestação do sagrado – da hierofania, para usar o termo caro a Mircea Eliade – e sempre que ocorra algo inexplicável pela lógica do palpável tem-se o milagre ou o sobrenatural. E ele outra coisa não é senão o sinal, muito raro, mas reconhecível, de um favor ou desfavor especial da Divindade, a qual regula de igual modo o curso normal das coisas, sejam elas fastas ou nefastas. Destarte, natural e sobrenatural convivem sob a mesma égide unificadora do divino, instância a que devem sua própria existência. (PAES, 1990, p.121)

Realmente, toda essa tradição influenciou diferentes áreas do conhecimento por muito tempo, mas a partir dos séculos XVII e XVIII, com o surgimento da estética do renascimento e o Iluminismo, começou-se a pensar no homem como protagonista de sua própria história, retomando o conceito de verossimilhança, formulado pelos antigos, com novas orientações.

Nesse ínterim, de acordo com Calasans (1988), surge o conceito de *imitatio*, uma espécie de aproximação do real de maneira mais fidedigna possível, fazendo com que a literatura, tal como as outras artes, priorizasse o racional, valorizando assim o homem como um ser independente e superior, porém isento de influências culturais ou pensamentos individualistas. É a partir desse período que o fantástico ganha força, embora haja uma laicização da ciência como um todo.

Durante a época do Iluminismo produziu-se uma mudança radical na relação com o sobrenatural: dominado pela razão, o homem deixa de acreditar na existência objetiva de tais fenômenos. Reduzido seu âmbito ao científico, a razão excluiu todo o desconhecido, provocando o descrédito da religião e a rejeição da superstição como meios para explicar e interpretar a realidade. Portanto, podemos afirmar que até o século XVIII o verossímil incluía tanto a natureza como o mundo sobrenatural, unidos de forma coerente pela religião. Com o racionalismo do Século das Luzes, porém, esses dois planos se tornaram antinômicos e, suprimida a fé no sobrenatural, o homem ficou amparado apenas pela ciência diante de um mundo hostil e desconhecido (ROAS, 2014, p. 48)

Ainda que o momento histórico propiciasse estudos independentes da metafísica, já não era possível explicar todas as singularidades do indivíduo desse tempo, por isso a literatura passou a representar o sobrenatural a partir da natureza humana, não mais sob a justificativa da teologia.

É somente ao final do século XIX que as narrativas construídas até então se deparam com um impressionismo voltado para o olhar do personagem. Nesse período, os estudos de Freud influenciam altamente os textos literários, colaborando para que os autores passassem a considerar a psique dos personagens.

Todos esses acontecimentos contribuíram para que Baudelaire chegasse a declarar o fim do realismo, considerando inútil e entediante o retrato da realidade, afirmativa corroborada por Remo Ceserani em *O Fantástico*, ao opinar sobre o estilo de Théophile Gautier, um escritor francês que viveu entre 1811 e 1872 e dedicou grande parte de sua obra à literatura fantástica.

Em relação às mais antigas experiências do gênero fantástico, os últimos contos são, do ponto de vista dos mecanismos narrativos, menos fluentes e compactos, e deixam entrever, aqui e lá, algum rebuscamento pesado, transições cansativas, travadas, embora habitualmente mascaradas. É evidente o recurso ao romanesco mais virtuoso e ao pitoresco marcado da crônica criminal e do final aventuroso, sobretudo no final pompeiano de “Jettatura” ou naquele de “O ignorado amor”. (CESERANI, 2006, p. 109)

Gautier foi um dos grandes representantes do fantástico em sua época, recebendo influências de vários outros autores, mas, segundo Ceserani, exagerou em suas excessivas descrições, o que alguns classicistas considerariam prejudicial à fluidez da leitura. A respeito de Gautier faremos mais algumas considerações posteriormente.

Já na segunda metade do século XX, Tzvetan Todorov desenvolve sua teoria estruturalista sobre o gênero fantástico em *Introdução à Literatura Fantástica*. Na obra, ele afirma haver uma explicação, difundida ainda no séc. XIX, sobre o fato sobrenatural

presente em alguns textos, que consiste em despertar a incerteza sobre o que se pode ser considerado real ou não.

O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência do século XIX positivista. Mas hoje, não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição dessa realidade. As palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam. A literatura que sempre afirmou esta outra visão é sem dúvida um dos móveis da evolução. A literatura fantástica, ela mesma, que subverteu ao longo de todas as suas páginas, as categorizações linguísticas, recebeu com isto um golpe fatal; mas desta morte, deste suicídio nasceu uma nova literatura (TODOROV, 2014, p. 176-7)

Para reforçar sua proposição, Todorov cita o teórico Vladimir Soloviov, um dos pioneiros no estudo desses textos. Soloviov defende o fenômeno estranho, contido em algumas obras literárias, como um fato passível de ser explicado por meio de causas naturais ou sobrenaturais. De acordo com ele, a possibilidade de se oscilar entre as duas explicações cria o efeito fantástico, ou seja, a hesitação, a incerteza entre o mundo real e o irreal.

Assim, tanto a fé absoluta, quanto o ceticismo total nos levaria para fora do texto fantástico, pois é essa oscilação entre os dois que lhe dá a vida. Nesse sentido, podemos identificar algumas características que podem ocorrer nesse tipo de literatura, tomando a hesitação do leitor como condição essencial para identificá-la. Essa hesitação pode ser representada pela da experiência da personagem, influenciando assim a percepção do leitor e constituindo-se como principal tema da obra. Por outro lado, a hesitação pode estar situada apenas no leitor, apesar dessa técnica ser pouco usual nos textos fantásticos. Entretanto, o leitor pode não interpretar o texto alegoricamente, concebendo o elemento sobrenatural como significante dentro da obra.

Para Todorov, é lógico que se há algo que podemos definir como fantástico, há textos que não devem ser compreendidos como tal, apesar de constantes divergências quanto a isso. Sendo assim, ele afirma que o critério do fantástico não se resume à experiência particular do leitor, como ocorre com as narrativas que desencadeiam o medo, bem como não pode ser atribuído ao autor, ou ao sobrenatural ou ainda à existência de elementos opostos à reprodução fiel da realidade, pois, ainda que todas essas características sejam recorrentes nos textos de gênero fantástico, não o define.

Ademais, é válido ressaltar que as hesitações dicotômicas entre o real/ilusório e o real/imaginário também figuram entre as principais recorrências da literatura fantástica, sendo que a primeira se refere à dúvida sobre a real compreensão do que está sendo

narrado, e a segunda remete a uma possível relação do que está descrito com o imaginário do leitor.

O búlgaro ainda esclarece que a ambiguidade produzida no interior do texto fantástico se deve, basicamente, pelo emprego dos verbos imperfeitos, como *sentia*, *parecia*, *acreditava*, etc., responsáveis por introduzir um distanciamento entre o narrador e o leitor, e da modalização, constituída por locuções introdutivas que produzem a dúvida sobre o sobrenatural, como *talvez*, *provavelmente*, *supostamente*, entre outras. Todorov acredita que, sem os procedimentos citados, o texto poderia tender para o gênero maravilhoso.

Uma das estudiosas que se debruçou sobre o maravilhoso foi Irlemar Chiampi. Em *O realismo maravilhoso* ela tece algumas considerações sobre o gênero que dá nome à obra, contrapondo-o ao maravilhoso tradicional:

A causalidade interna (“mágica”) do realismo maravilhoso é o fator de uma *relação metonímica entre os dados da diégese*. Se no fantástico tínhamos uma relação metafórica entre a emoção e o evento antitético, agora a ausência do medo e da dúvida deslocam a figuração para o conceito de sistema do leitor. Já não se trata, portanto, do pacto lúdico, prazeroso, de uma falsa similaridade entre o emotivo e o intelectual. O encantamento do realismo maravilhoso é conceitual; é sério e revisionista da perda da imagem do mundo que o fantástico atestava. Isto talvez queira dizer que o jogo se radicalizou (Borges fala da fé poética que substitui a dúvida suspendida). Em todo caso, ao leitor desamparado e aterrorizado pela fuga do sentido no fantástico, é restituído o sentido: a fé na transcendência de um estado extranatural, nas leis meta-empíricas. Neste resgate de uma imagem orgânica do mundo, o realismo maravilhoso contesta a disjunção dos elementos contraditórios ou a irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal. A vacilação, expressada pela modalização (“me parece que...”) – e largamente praticada pelo narrador ou personagem fantásticos –, não se inclui entre os seus traços discursivos. Os personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito. (Chiampi, 2015, p.61)

Embora a hesitação seja comum tanto ao leitor, quanto ao personagem no texto fantástico, Todorov postula que se as leis da realidade no fantástico permanecem inalteradas e possibilitam a explicação dos fenômenos apresentados, a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Da mesma forma, se forem requisitadas novas leis da natureza para que se explique os fenômenos, adentramos o terreno do maravilhoso. Sendo assim, o fantástico seria, de fato, a dúvida do leitor em relação a um acontecimento estranho, sem que se admita uma explicação sobrenatural ou racional.

No que tange a teoria de Todorov, o italiano Remo Ceserani esclarece os objetivos do autor ao delimitar suas definições o máximo possível:

É evidente em cada caso que Todorov, ao formular sua definição, se propôs a cumprir três objetivos explícitos: a) reduzir os diversos níveis de discurso (filosófico, psicológico, literário) a um nível único comum: o do discurso literário (e retórico), procurando traduzir sistematicamente em termos retóricos todos os conceitos e as experiências que possuíam uma origem diversa (filosófica, psicológica); b) dar definições claras e precisas dos diferentes tipos de discurso narrativo e linguístico pertencentes à área estudada, excluindo drasticamente de tal área todos os outros tipos; c) construir um sistema com três termos bem delimitados e claramente correlativos, que pudesse servir para descrever e classificar toda a produção textual, baseando tal sistema sobre diversos tipos de enunciação linguística e de recepção do leitor, reciclando assim em termos retóricos e linguísticos os conceitos que estavam já vagamente presentes nas declarações dos escritores praticantes do gênero. (CESERANI, 2006, p. 50)

De fato, após definir os conceitos de estranho, fantástico e maravilhoso, Todorov estabelece quatro subdivisões: o estranho puro, fantástico estranho, fantástico maravilhoso e maravilhoso puro. Nessa concepção, o estranho puro diz respeito a acontecimentos incomuns que podem ser explicados racionalmente, já o fantástico estranho trata-se de fatos aparentemente sobrenaturais, mas que, no fim, recebem uma explicação racional, por conseguinte, o fantástico maravilhoso admite a aceitação do sobrenatural ao término da história, o passo que maravilhoso puro mantém um universo totalmente paralelo ao real, com leis e organização peculiares à obra, não provocando qualquer reação nos personagens ou no leitor implícito.

A partir disso, o fantástico puro estaria situado entre o fantástico estranho e o fantástico maravilhoso. É importante observar que o estranho não é um gênero bem delimitado, segundo o próprio Todorov, pois sua definição é ampla e imprecisa. Um dos grandes estudiosos que se debruçou sobre tal gênero foi Sigmund Freud. Para ele, o sentimento do estranho – *Unheimliche* – estaria ligado a uma imagem observada ainda na infância do indivíduo, porém tal fato ainda não teria sido comprovado pela teoria da psicanálise. Já no campo da Literatura, Todorov afirma que os sentimentos de estranheza podem partir de temas elucidados na obra, ligados a certos tabus sociais, ou seja, acontecimentos críveis para uma parcela da sociedade e inacreditáveis para outra.

Partindo dessa abordagem, o maravilhoso puro, assim como o estranho, para Todorov, também não tem limites claros. Nesse gênero, não é a reação desencadeada pelos acontecimentos que o caracteriza, mas a própria natureza dos fatos descritos. Portanto, há narrativas que se aproximam do maravilhoso, mas não inserem nele, como o maravilhoso hiperbólico, na qual os fenômenos não se apresentam como sobrenaturais a não ser por suas dimensões fora do normal, como é o caso de uma das histórias de *As mil e uma noites*, onde o marinheiro Sindbad descreve peixes com mais de cem metros e

cobras grandes e grossas o suficiente para engolir um elefante inteiro, o que pode caracterizar apenas um modo de se expressar dos personagens.

O maravilhoso exótico narra acontecimentos sobrenaturais sem apresentá-los dessa forma; o maravilhoso instrumental trata-se de aperfeiçoamentos técnicos que aparecem na narrativa, porém irrealizáveis na época descrita; já no maravilhoso científico o sobrenatural é explicado de uma maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece. Com isso, Todorov acredita que estas categorias diferem do maravilhoso puro, visto que este não é passível de explicação.

Irlemar Chiampi em *O realismo maravilhoso* argumenta com mais clareza a respeito do gênero. Para ela, Todorov “prestigia o relato em detrimento do discurso, perdendo de vista a necessária relação entre ambos. Esse erro o levará à subdivisão do gênero, baseada na estrita interpretação racional do acontecimento narrativo” (2015, p.55).

Ao contrário da poética da incerteza, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser “o outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) n(a) realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídas de mistério, não duvidosas quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diégese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor. (CHIAMPI, 2015, 59)

Chiampi acredita que o realismo maravilhoso concilia a visão racionalista da sociedade europeia com a visão religiosa das sociedades nativas da América Latina. Por isso, os fenômenos sobrenaturais ocorrem sem que isso gere uma estranheza, ao contrário do que ocorre com o fantástico.

Quanto à temática dos textos, Todorov acreditava que as histórias fantásticas eram capazes de discutir temas considerados tabus na época, como as questões sexuais e doenças psicológicas.

Ao lado da censura institucionalizada, existe uma outra, mais sutil e mais geral: a que reina na própria psique dos autores. A condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que se exerce dentro do próprio indivíduo, constituindo-se para ele em proibição de abordar certos temas tabus. Mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo. (TODOROV, 2014, p. 167)

O teórico continua ao dizer que além dos temas do tu, nos quais se encaixa a sexualidade, os textos fantásticos também discutem temas do eu, mesmo que indiretamente, como acontece com as psicoses. Na época, devido aos estudos ainda precários no que se referia a mente humana, a maioria das doenças psiquiátricas eram tratadas pela sociedade como aberração, por isso mantinham os doentes aprisionados em manicômios ou casas de saúde. Deste modo, Todorov chega a comparar a situação dessas pessoas a de criminosos, tendo em vista que, assim que são diagnosticados com a doença, perdem sua liberdade, passando a viverem isolados da sociedade.

Sendo assim, os elementos sobrenaturais do fantástico exerceriam a função de mascarar tais temas, evitando assim o julgamento e o preconceito social. No entanto, com o advento da psicanálise e as valorosas teorias de Freud, tornou-se dispensável o uso de tais subterfúgios. Além de relacionar os temas do fantástico e da psicanálise, visto que ambas as áreas pesquisavam e discorriam sobre os assuntos psicológicos, mesmo que com enfoques diferentes, sendo a primeira de caráter estético e a segunda, científico.

Para exemplificar a consequência dos estudos psicanalíticos na literatura fantástica, Todorov chega a comparar os textos “La morte amoureuse”, de Gautier; e “Le bleu du ciel”, de Georges Bataille, visto que ambos retratam a necrofilia. No entanto, a medida que Gautier recorre a todo tipo de evasão para apresentar a necrofilia em sua personagem, diluindo-a no vampirismo a fim de descrevê-la indiretamente; Bataille, já no século XX, enfoca o assunto claramente, detalhando-o sem disfarces.

Além da função social, de acordo com Todorov, o fantástico também possui uma organização sintática própria, responsável por garantir o desenvolvimento da narrativa. Com base em clássicos como *As mil e uma noites*, o autor explica que ele acredita que todo texto fantástico possui uma oscilação entre dois equilíbrios, que embora sejam parecidos não chegam a ser análogos. Nesse sentido, poderíamos traçar uma relação entre as funções social e literária do fato sobrenatural presente nos textos, pois, nos dois casos, ele surge a partir de espécie de transgressão.

Temos aqui um equilíbrio inicial e um equilíbrio final perfeitamente realistas. O acontecimento sobrenatural intervém para romper o desequilíbrio mediano e provocar a longa busca do segundo equilíbrio. O sobrenatural aparece na série de episódios que descrevem a passagem de um estado a outro. [...]. Uma lei fixa uma regra estabelecida: eis o que imobiliza a narrativa. Para que a transgressão da lei provoque uma modificação rápida, é cômodo que intervenham forças sobrenaturais; caso contrário, a narrativa corre o risco de arrastar-se, esperando que um justiceiro humano se aperceba da ruptura no equilíbrio inicial. (TODOROV, 2014, p. 173)

Ao analisar o fantástico como um gênero literário, seu surgimento e ascensão, Todorov esclarece que apesar do maravilhoso ser praticado desde os primórdios da cultura literária, o fantástico, caracterizado pela hesitação, é relativamente novo, vindo a surgir no final do século XVIII, com *O diabo enamorado*, de Cazotte. Porém, os textos tiveram seu auge apenas no final do século posterior, com os contos de Maupassant.

O fato do gênero ser tão recente, segundo o autor, se deve às teorias positivistas, pois, por ter como base o sentimento de hesitação, há a necessidade de haver um conceito solidificado do real e o imaginário. Talvez por isso o fantástico tenha alcançado seu ápice exatamente no século XIX, período em que também se destacava o naturalismo. No entanto, assim que o positivismo entrou em declínio, a literatura fantástica tradicional também enfraqueceu, visto que havia perdido sua legitimação no ideário social.

Mas o fantástico sobreviveu e se reestruturou, contando com novos mecanismos a partir do século XX. Nesse momento também se destacaram grandes escritores como Kafka, autor de *A metamorfose*, considerado por Todorov um dos maiores expoentes da nova literatura fantástica, ou fantástico moderno.

Para o teórico, a narrativa de Kafka ultrapassa o conceito do fantástico, principalmente porque esmaece o acontecimento sobrenatural. Em *A metamorfose*, por exemplo, o fato estranho é apresentado de antemão, perdendo assim sua característica surpreendente. Além disso, coloca em choque nossa própria realidade, pois, ao nos confrontarmos com o fato estranho, antes mesmo que fiquemos surpresos, somos expostos a um ambiente ficcional tão estranho quanto o acontecimento preestabelecido, a transformação do protagonista em um “inseto”. Com isso, o mundo fictício da novela se iguala ao acontecimento anterior, assumindo a mesma proporção.

Todorov acredita que a obra kafkiana conecta o maravilhoso e o estranho, pois o fato extraordinário passa a compor o universo descrito, embora não apresente uma explicação plausível. Ocorre que, ao continuar a leitura, tendemos a aceitar que a realidade da novela é regida por leis distintas, no entanto, a partir disso, passamos a compreender o quão absurdo é nosso próprio mundo, o mundo natural, fazendo assim uma espécie de autorreflexão.

Incluso nas referências de Todorov está Jean-Paul Sartre, um dos pesquisadores que se debruçou sobre o fantástico moderno. Em 1947, no capítulo denominado “Aminadab”, do livro *Situações I*, Sartre discute o que chama de Fantástico Contemporâneo (século XX) em oposição ao Fantástico Tradicional (século XIX).

leis, reintegra-se por si mesmo à ordem universal. [...]. Não se atribui ao fantástico seu quinhão: ou ele não existe ou se estende a todo universo; é um mundo completo, onde as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado, ao mesmo tempo caprichoso e acorrentado, que lhe corrói por baixo as malhas do mecanismo, sem jamais chegar a se exprimir. Nele, a matéria nunca é totalmente matéria, já que oferece apenas um esboço perpetuamente contrariado do determinismo, e o espírito nunca é totalmente espírito, já que sucumbiu à escravidão e a matéria o impregna e o empasta. Tudo é desgraça: as coisas sofrem e tendem à inércia sem jamais atingi-la; o espírito humilhado, em escravidão, se esforça para obter a consciência e a liberdade sem alcançá-las. O fantástico oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma lugar do corpo e o corpo o da alma. E para pensar essa imagem não podemos usar ideias claras e distintas; precisamos recorrer a pensamentos embaçados, eles mesmos fantásticos, deixar-nos levar em plena vigília, em plena maturidade, em plena civilização à “mentalidade” mágica do sonhador, do primitivo, da criança. (SARTRE, 1968, p.137-7)

Para o francês, não haveria delimitação do fantástico, nem mesmo diferenciação entre o real e o maravilhoso, uma vez que, ao se inserir um elemento fantástico no mundo natural, este também se tornaria natural. No entanto, se tal elemento fosse capaz de convencer o leitor de que suas características o impossibilitam de pertencer ao mundo natural, toda a realidade a sua volta passaria a ser fantástica.

Em “Aminadab”, Sartre analisa alguns autores do século XX, como Blanchot e Kafka, considerando este último como o maior representante do Fantástico Contemporâneo, principalmente por buscar se afastar das criaturas sobrenaturais, como as fadas, tendo como foco principal o homem. Nesse sentido, o fantástico aqui representa um retorno ao homem, não havendo uma busca transcendental, mas sim a procura da essência humana ao oferecer uma imagem invertida da união da alma com o corpo. Por isso, para Sartre, não seria necessário recorrer às figuras imaginárias como as fadas, pois estas apenas representariam, para nós, mulheres virtuosas, castas e gentis.

Embora a teoria de Todorov seja bem fundamentada e detalhada, muitos escritores e teóricos a acham limitante. O escritor ucraniano Stanislaw Lem (apud CESERANI, 2006), por exemplo, afirmou que a rigidez dos conceitos de Todorov seria uma grave ameaça à criatividade dos textos fantásticos. Além disso, o crítico literário Guido Almansi apontou as falhas do autor em preterir alguns dos principais textos fantásticos por fugirem de sua severa classificação.

Sobre as tentativas de definição do gênero fantástico, Remo Ceserani, em *O fantástico* também discute sobre as tendências limitantes, expondo aí sua crítica à teoria de Todorov, em contraposição aos conceitos mais recentes, excessivamente abertos e agregadores de textos muito diferentes entre si:

Uma é aquela que tende a reduzir o campo de ação do fantástico e o identifica somente como um gênero literário historicamente limitado a alguns textos e escritores do século XIX e prefere falar de “literatura fantástico do romantismo europeu” (a tendência já está presente no ensaio de Todorov, que é muito seletivo ao identificar e definir o fantástico puro. Ele chega a excluir do seu cânone até mesmo um escritor como Edgar Allan Poe). A outra tendência é aquela – hoje, parece-me, largamente prevalente – que tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor de produção literária, na qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romance ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo. (CESERANI, 2006, p. 8-9).

Ceserani atribui essa abertura do conceito à variedade de significados que alguns termos europeus assumiram nos textos históricos e filosóficos do século XVIII e XIX. Ainda que o autor admita uma convergência de significados no francês, espanhol e italiano, designando, em todas essas línguas, uma aptidão da mais alta originalidade, Ceserani não deixa de constatar que pode haver algumas confusões nos textos traduzidos devido às características imanentes a cada região. Para ele, o problema se torna ainda mais preocupante nos textos norte-americanos, visto que, em tais casos, a definição não é a mesma porque a população utiliza a palavra *fancy* exaustivamente no cotidiano, seja para programas de TV ou marcas de doces, o que esvazia a singularidade do termo que, nesse idioma, segundo o autor, seria melhor representado por *imagination*.

Ceserani destaca as considerações do teórico Lucio Lugnani sobre a teoria de Todorov. Lugnani acredita que as categorias utilizadas pelo búlgaro, fantástico e maravilhoso, não são simétricas, nem homogêneas, pois não possuem o mesmo princípio lógico. Essa hipótese se sustenta pelo fato de Todorov apresentar o fantástico como um gênero que, illogicamente, se contrapõe ao que poderíamos chamar de gênero “normal”, configurando assim um gênero relativamente limitado e novo. Por outro lado, o maravilhoso pressupõe a aceitação do evento sobrenatural e pode ser encontrado em variados tipos de texto, desde as epopeias medievais, até as histórias de fantasmas e conto de fadas, o que amplia demais a definição e compromete a eficácia da teoria todoroviana.

Além disso, Lugnani questiona o fato de Todorov caracterizar o fantástico através da reação desencadeada no leitor, enquanto define o maravilhoso com base na natureza dos fatos narrados, o que, para ele, cria uma “dessimetria e heterogeneidade entre as duas categorias” (LUGNANI apud CESERANI, 2006).

À parte as críticas a Todorov, a história da literatura fantástica conta com várias outras interfaces a partir da segunda metade do século XIX. Ainda de acordo com Ceserani, os sistemas literários europeus foram influenciados por diversas correntes literárias como o simbolismo, o naturalismo e o esteticismo, o que refletia nos textos

fantásticos. O italiano acredita que a obra de Théophile Gautier, entre 1831 e 1865, é capaz de elucidar esse período de confluências.

Mas procuremos precisar melhor a contribuição dada por Gautier à fortuna do gênero. O seu empenho de escritor fantástico foi, até os contos escritos na primeira fase, nos anos trinta e quarenta, caracterizado por um esforço de refinamento das técnicas narrativas, pelo gosto obstinado dos detalhes quase maneirista - a “perfeição excessiva” de que falava Calvino. A isso se junta a contínua possibilidade de exceder na imitação parodística e na reverberação sutilmente humorística, e de seleção de alguns temas tidos como pessoais e elaborados de modo recorrente: os temas do desejo erótico, da dupla personalidade, da relação entre amor e morte, do vampirismo, da metamorfose. (CESERANI, 2006, p. 107)

Ele ainda acrescenta que, em sua última fase, as reflexões sobre a arte e a vida aparecem com mais frequência e diretamente, além de sofrer influência das experiências vividas pelo próprio autor, que teve o privilégio de conhecer diversas nações e culturas peculiares em torno da Europa eslava, países mediterrâneos e Oriente.

É importante salientar que a partir da segunda metade do século XIX a descrição detalhada do aspecto material e imaterial, bem como o ambiente interno e externo da obra ganha novos patamares, com escritores renomados como Stendhal, Balzac e Flaubert. Embora os procedimentos de exploração dos sonhos e visões presentes nestes autores já tivessem sido utilizados por Nerval, foram reformulados e incorporados à técnica de Gautier, que também se inspirou no “fantástico perturbador” de Hoffmann, autor de *O homem de areia*, no estilo intenso e obscuro de Nodier, no maravilhoso das fábulas de Achim von Arnim, além do fantástico predominantemente obsessivo de Poe e do preciosismo de Mérimée.

Aliás, o preciosismo atinge fortemente a literatura desse período, que assume um aspecto estetizante e simbolista e também pode ser vista nos textos de Rilke, Proust e d’Annunzio. Para Ceserani, apesar de pouco prestigiado pela crítica, os últimos contos fantásticos de Gautier influenciaram esteticamente escritores italianos como Di Giacomo e Capuana, além dos simbolistas dos séculos XIX e XX.

A importância desses contos está na transição de alguns grandes temas na narrativa fantástica – ou mesmo da mais ampla literatura romântica do início do século XIX – em contextos e códigos novos, experimentais, com resultados que deram não poucas sugestões e engrandeceram a literatura de fim de século, que é a literatura que vem diversamente definida como decadente, simbolista ou moderna. (CESERANI, 2006, p.111)

Nesse período, os textos fantásticos são marcados por uma mudança, a transição do perturbador ao sublime; no lugar da temática inquietante, passa a figurar o amor

romântico; e o obscuro cede à “luminosidade solar e mediterrânea” (CESERANI, 2006). Então, a essência real dos textos desliza para o ideal, apagando cada vez mais os elementos assustadores e refletindo os mais nobres sentimentos do autor-poeta.

Além dessa mudança temática, Ceserani também salienta a ascensão da chamada “literatura de massas”, fato que propiciou uma divisão entre o fantástico popular, representado por histórias de fantasmas e terror, com destaque para o efeito do medo, e a “alta” literatura fantástica, esta que o autor se propõe a analisar.

Mas é no século XX que a literatura fantástica assume novas perspectivas, sendo que alguns teóricos chegam a definir os textos desse período como “neofantásticos”. Com representantes como Cortázar e Borges, os escritos dessa época buscavam desafiar a nossa própria realidade, questionar nossas verdades e pressupostos epistemológicos, a partir de traços do surrealismo.

A nossa realidade esconde uma *segunda realidade* (uma realidade *maravilhosa*), que não é nem misteriosa nem teológica, mas, ao contrário, profundamente humana. Ela, por causa de uma longa série de equívocos, permanece infelizmente escondida sob uma realidade pré-fabricada por muitos séculos de cultura, uma cultura que pode produzir muitas grandes descobertas, mas também profundas aberrações, profundas distorções. (FLORES apud CESERANI, 2006, p. 123-4)

A ideia é desvendar as incoerências do pensamento cristalizado, encontrar rachaduras na realidade lógico-temporal e espacial e trabalhar com duas realidades possíveis, “dimensões diametralmente opostas, a natural e a sobrenatural, que são colocadas em paralelo, escandalosamente em conflito uma com a outra, mas ambas legitimadas”. (CESERANI, 2006, p. 124)

Conforme já elucidado, os novos rumos do fantástico coincidem com os estudos freudianos, por isso as inquietudes da psique humana ocupam espaço central nos textos a partir do século XX, dispensando experiências alquimistas, descrições paracientíficas como a transmissão de pensamento, o magnetismo, ou mesmo a utilização da linguagem dos sonhos para desfocar o real significado do texto.

No livro *Fantástico y sintaxis narrativa*, a argentina Rosalba Campra esclarece:

[...] a literatura fantástica atual deslocou seu eixo para outro nível: esgotada ou pelo menos desgastada a capacidade de escândalo dos temas fantásticos, a infração se expressa por certo tipo de rupturas na organização dos conteúdos – não necessariamente fantásticos –; isto é, no nível sintático. Já não é tanto a aparição do fantasma o que conta para definir um texto como fantástico, mas sim a falta irresolúvel de nexos entre os elementos distantes do real. (CAMPRA apud ROAS, 2014, p. 181)

Sendo assim, ao passo que literatura fantástica do século XIX envolvia temas e argumentos tradicionais, remetendo ao duplo, almas vagantes, sonhos premonitórios ou transmutações como o vampirismo, o acontecimento insólito no século XX ganha nova configuração, concentrando-se nos recursos formais e discursivos. Segundo Campra (apud ROAS), o modelo fantástico tradicional oferecia certa segurança para o leitor, visto que o fato sobrenatural encontrava soluções plausíveis de enfrentamento no interior do próprio texto ou mesmo no ideário popular. Soluções essas que envolviam, além de rituais e livros sagrados, a utilização de estacas de prata, sal, objetos consagrados, exorcismos, entre outros.

Outra pesquisadora de grande representatividade para a teoria do fantástico é Irene Bessièrre. Ela foi responsável por discutir a noção de gênero na literatura fantástica em *El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza* (A história fantástica: forma mista de caso e enigma), publicado em 1974, seis anos após a *Introdução à literatura fantástica*, de Todorov.

Para a autora, literatura fantástica não deve ser entendida como gênero literário, pois essa definição limitaria a diversidade de obras construídas que, por vezes, segue outras formas de construção que surpreendem ou contrariam o leitor. Sendo assim, o fantástico se constitui em um modo por intermédio de formas e temáticas cuja intenção é suscitar a incerteza.

Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo.[...] O fantástico não é senão um dos métodos da imaginação, cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia normal e patológica, e que, a partir disso, não se distingue daquelas manifestações aberrantes do imaginário ou de suas expressões codificadas na tradição popular. (BESSIÈRE, 2009, Revista Fronteiras, p.2)

Bessièrre (2009) acredita que, muito além da mudança temática, o texto fantástico em suas diferentes manifestações não se caracteriza por uma linguagem fantástica preestabelecida, pois esta varia de acordo com a época. Além disso, o relato fantástico pode ser compreendido por um viés teológico, iluminista, espiritualista ou mesmo psicopatológico. Sendo assim, a autora acredita na correlação do fantástico com várias outras vertentes, como a psicologia, a sociologia, o misticismo, etc., ainda que o texto possa refutá-las em seus pressupostos.

Capítulo 3: ANÁLISE DAS PEÇAS

3.1 Querô – Plínio Marcos

Ao passo que a religiosidade nos textos de Suassuna, especialmente em *O auto da compadecida* pode ser compreendida como maravilhosa, em Plínio Marcos vemos o fantástico em cena. No que tange a religiosidade, em uma entrevista extraída da *Revista Psicologia Atual* nº 20 de São Paulo, Plínio declara que todas as suas peças são repletas de religiosidade, no sentido de reatar o homem com Deus, com as coisas do espírito. “Quando eu falo de prostituição, por exemplo, não estou sendo contra somente a exploração do homem pelo homem. Estou sendo contra tudo o que força o homem a se amesquinhar, a se prostituir. E nisso há uma necessidade interior minha, de me aproximar do meu semelhante. Nisso está um ato de religiosidade”.

Ao entrar em contato com sua peça *Querô*, o leitor se vê diante da hesitação entre a explicação real e a imaginária para a visão que o personagem principal tem da mãe morta, visto que o garoto também está debilitado e prestes a morrer.

Querô, filho de uma prostituta com um cliente não identificado no texto, é o próprio narrador da história. Autodiegético, ele já apresenta uma linguagem grotesca e “marginal” logo no início do texto, que predominará ao longo de todo o romance. Aliás, o gênero do texto pode ser considerado um problema, pois há duas versões: romance e peça teatral.

A confusão do gênero talvez se deva ao fato de Plínio Marcos editar e vender suas próprias obras. Nesse caso, embora a edição Símbolo apresente o texto em forma de romance e sem data, sabe-se que a primeira versão foi escrita em 1976 e que, posteriormente, foi publicado o texto dramatizado de acordo com as adaptações do próprio autor. Mas deixemos esse problema inicial para segundo plano, já que o enredo da obra praticamente não possui variação em ambos os formatos.

Inicialmente, pretendíamos usar como base o texto dramático da editora Global (2003), adaptado pelo próprio autor. No entanto, fizeram-se necessárias algumas comparações entre a peça e o romance, por isso optamos por esclarecer algumas das principais diferenças entre as duas publicações.

O romance, escrito em dez capítulos sem títulos específicos, chegou a receber o prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte) de melhor romance de 1976, embora o autor revele, despretensiosamente, em suas entrevistas, que não buscou escrever nada além de uma reportagem sobre o mundo que conhecia de perto. Sua missão foi dar

voz aos meninos da periferia, nascido “nas quebradas do mundaréu”, como ele caracterizava a região portuária de Santos, e decidiu pelo romance devido à censura que sofreu em suas peças. O relato não se refere a uma época determinada, o que nos leva a pensar sobre a anacronia e persistência do problema social exposto pelo autor.

Nos oito primeiros capítulos, o narrador é o próprio Querô e o relato caracteriza-se como um desabafo ou um diário, visto que ele explica como se inteirou dos fatos de sua infância e morte de sua mãe e lamenta sua falta de sorte, fruto das péssimas condições financeiras e ausência da figura de pais. Nos dois últimos capítulos, porém, descobrimos que se trata de uma entrevista concedida momentos antes de seu assassinato, quando o esconderijo do garoto é descoberto e cercado por policiais. Dessa forma, os momentos finais da obra são narrados pelo repórter, também em primeira pessoa.

Vale salientar aqui que durante a concessão da entrevista, Querô já está baleado, devido a uma troca de tiros que teve com os policiais que o ameaçavam. Esse fato valida um possível questionamento sobre os detalhes contados, pois coloca o conteúdo do romance em xeque no que diz respeito à sua veracidade, tendo em vista que o narrador não está em suas plenas faculdades físicas e mentais, além de ter ataques de delírio, conforme o próprio texto elucida.

Podemos observar aqui uma aproximação com *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, especialmente no que diz respeito à morte como afunilamento abissal, ou seja, a morte é vista como elemento necessário para a finalização do conflito. Além disso, pode-se interpretar os acontecimentos inexplicáveis do romance a partir do aspecto natural ou sobrenatural, como é o caso das visões de Querô, que afirma perceber a materialização dos personagens mortos.

Tudo isso se torna ambíguo dentro da lógica do texto, pois, segundo o autor, baseia-se em uma reportagem, por isso espera-se que possua um caráter realista, entretanto observamos que não há neutralidade em nenhum discurso, tampouco no discurso jornalístico, conclusão que também se pode chegar a partir da leitura do texto.

A história da infância de Querô, de acordo com ele, foi desvendada por Ju, prostituta e melhor amiga de sua mãe, que se encarrega de contar-lhe toda a história de seu nascimento. Identificada apenas pelo apelido, nome entrecortado, Ju representa a fragmentação identitária do sujeito na obra de Plínio Marcos. Sobre Leda, que no romance aparece apenas como mãe de Querô, desvenda-se então que se matara tomando querosene após a dona do prostíbulo obrigá-la a entregar o filho em um orfanato. A partir disso, Querô passa a ser criado pela cafetina Violeta, tornando-se uma espécie de empregado

para a mulher e sofrendo todo o tipo de maus tratos e humilhação. O próprio apelido é para lembrá-lo constantemente de sua origem.

A dona do prostíbulo, descrita com escárnio pelo personagem, o batiza como Jerônimo da Piedade, mas lhe chama de Querosene, em alusão à causa da morte de sua mãe. Tal atitude, somada aos maus tratos diários, deixa o menino enfurecido, fazendo-o com que cultive um rancor e uma raiva imensa dessa mulher, até que um dia ele se rebela, a agride e foge de casa, indo morar com os meninos de rua.

Na perspectiva de melhorar de vida, Querô, como se identifica para todos após a fuga do prostíbulo, não se dá conta do perigo que corre aliando-se ao grupo de marginais que encontra. Ele é desafiado a cometer crimes e viver igualmente aos outros do grupo e acaba por aceitar, justamente por não ter para onde ir e desejar almejar um futuro melhor por meio do dinheiro fácil.

A partir do segundo capítulo observamos as peripécias de Querô com esse grupo, “o bando do pivete Tainha”. O protagonista o considera como um irmão e gosta da ideia de ninguém do grupo chamá-lo de Querosene, nem o desrespeitar como fazia Violeta. Com os colegas, ele começa a cometer furtos, assaltos e enganações a fim de conseguirem dinheiro, mas o mundo do crime é cruel, e Querô acaba por descobrir que ali não possui amigos e sim parceiros de trapaça, que na hora da necessidade colocam em prática a velha máxima do “cada um por si e Deus por todos” ou “cada um, cada um”, conforme descrito no texto. Sendo assim, quando surge a oportunidade, Querô também trai Tainha, que lhe introduziu ao grupo.

Após alguns delitos, Querô é preso após roubar um estrangeiro homossexual, que o jovem seduzira com o intuito de subtrair seus pertences. O flagrante não acontece, mas seu comparsa Tainha o delata para os policiais quando é pego portando o relógio da vítima. Aqui percebe-se uma exposição do sistema penal brasileiro sob a ótica dos malandros e uma parcela significativa da população. Querô afirma que o comparsa o “sacaneou”, pois sabia que ele, por ser menor de idade, pegaria “cana leve” e não iria procurá-lo para prestar contas depois.

No entanto, ao longo do texto, o leitor percebe que a vida de Querô na detenção não é nem um pouco “leve”, pelo contrário, seu ódio é maximizado após todo o sofrimento ao qual é submetido, fazendo que o garoto saia do lugar com um único e exclusivo desejo: vingança, fruto de toda a violência que sofre, seja por parte dos policiais ou pelos outros detentos. Isolamento, condições insalubres, tortura, fome e estupro são apenas alguns dos fatos contados pelo protagonista, que relembra tudo com muito ódio e falta de perspectivas de um futuro melhor.

Tomado pelo ódio e desejo de vingança, o protagonista não faz ideia do contexto macro em que está inserido, ele quer sair e matar todos que lhe fizeram mal, começando por Tainha. Plínio Marcos, que pode ser enquadrado numa espécie de “Naturalismo tardio”, explicando assim a configuração de personagens deste tipo, sugere a alienação de Tainha quando descreve que este não gosta de pensar. “Pensar é doloroso. Pensar me dá gosto de sangue na boca. Me traz no nariz o cheiro do perfume que as putas da Xavier usavam. Me dá desespero. Sempre me deu.” (MARCOS, s/d, p. 26).

Após um ano no reformatório, Querô é assediado por um dos cozinheiros do lugar e, tomado pelo o ódio, o esfaqueia, dando início a uma grande rebelião. Após a fuga caminha a noite toda pelo mangue, dorme em um estaleiro abandonado até que, no outro dia, consegue carona até o mercado da região, onde se sente mais à vontade.

Apesar da falta de oportunidade e vários outros acontecimentos levarem Querô a pensar novamente no mundo do crime, o protagonista é acolhido social e espiritualmente pela negra Gina de Obá e Pai Bilu de Angola, praticantes da umbanda. Por meio do terreiro que passa a frequentar ele chega a conhecer uma moça por quem se interessa e é correspondido, fato capaz de desviar seus pensamentos da raiva e vingança.

Mas esse período não dura muito, pois Nelsão e Sarará, policiais que sabem da condição de Querô, aparecem e passam a chantageá-lo, exigindo pagamentos semanais para que não delatem o garoto. Desesperado e com medo de voltar para o reformatório, Querô busca soluções para o seu problema.

Nesse ínterim, o protagonista reencontra Zulu, companheiro de detenção. O garoto comenta que está trabalhando para um traficante e mostra sua arma de serviço, um revólver, objeto que a partir do momento em que é apresentado a Querô vira seu maior objeto de desejo, pois com ele acredita que pode se livrar de seus problemas.

A conversa entre Zulu e Querô é cheia de provocações e enganos da parte dos dois. O garoto faz gozação de Querô por ter sido violentado na prisão e, após lhe mostrar o revólver, começa a ameaçá-lo, salientando o poder que os personagens de Plínio sentem em posse de uma arma de fogo.

A partir de então, vê-se uma disputa de poder tendo como vencedor aquele que está de posse da arma. Querô aproveita uma oportunidade para roubar o “tambor” de Zulu e começa a lhe ameaçar, assim como foi ameaçado anteriormente, pois nesse momento ele está com o poder, já que segura a arma nas mãos. O protagonista percebe que a única forma de conseguir ficar com o revólver para si seria matando o garoto, por isso o faz, atira na cabeça do fugitivo e toma posse de seu objeto de desejo. Toda a cena é descrita com muita crueza e escárnio, por meio da linguagem característica do personagem.

E mandei ver. Dei no gatilho. O arrebite entrou bem na testa de Zulu, no meio dos bicos de luz da cara preta. Escutei o estouro do tiro e do negritinho. Foi um barulho de bolha furada. O melado correu. O miolo dele pulou. Devagar, bem devagarinho, o Zulu foi tombando para o lado e desabou. Nem reclamou. Senti um puta cheiro de merda. Acho que ele se cagou. Por causa disso, quase lhe dei outro tiro. Mas, me aguentei. Não valia a pena. Eu não estava com raiva. E o negrito Zulu não era mais nada. Só um monte de merda fedida. (MARCOS, s/d, p. 79)

Percebe-se a frieza do personagem. Sua falta de compaixão reflete tudo o que viveu no reformatório, onde diz que deixou de ser um “pivete” e se deu conta de como o mundo funciona. Querô buscava apenas obter o revólver. Se seu colega precisava morrer para isso, na consciência do menino, era apenas uma consequência, uma necessidade para que seu plano de usar a arma contra os policiais fosse concretizado.

Querô então parte em busca do que acredita ser sua volta por cima, a resolução de seus problemas. Segue ao encontro dos policiais com a intenção de matá-los. Ao chegar no local em que se encontram, um “cabaré de merda”, se enche de coragem e chama os policiais para a briga. No entanto durante a troca de tiros, apesar do garoto acertar um dos inimigos e conseguir matar outro, precisa fugir baleado e se esconder.

Ao saber que não conseguiu matar os dois, Querô toma consciência de que os homens estão à sua procura para vingar a morte do companheiro, por isso se esconde como pode nas suas condições físicas. Nesse momento, o repórter vai ao seu encontro, a pedido de Pai Bilu e Gina, que acreditam estarem ajudando o protagonista, mas o que o profissional pode fazer é apenas ouvi-lo, tentar estancar o sangue e acalmar suas crises de alucinação, já que o garoto não quer ir para um hospital, pois teme pela própria vida.

Como o leitor pode esperar, em algumas horas, os policiais encontram Querô e consomem sua vingança, assassinam o personagem e sua história passa a servir de exemplo para os leitores da obra de Plínio. O autor comenta que essa é apenas uma das inúmeras histórias de injustiças e aumento da criminalidade que acontecem todos os dias. Buscando estabelecer alguma empatia entre o leitor e o protagonista, o texto de Plínio colabora para que as pessoas percebam o ciclo do mundo do crime num contexto macro.

No texto dramático, a história contada é a mesma, porém sem muitos detalhes e descrição de sensações como acontece no romance. A mãe de Querô, Leda, expulsa do bordel em que trabalhava, no dia em que deu à luz o menino, entra em desespero e se suicida tomando querosene. Violeta, dona do prostíbulo, então decide cuidar do garoto e o apelida de Querosene, em alusão ao modo como sua mãe morreu. Ao crescer, Querô, revoltado com os maus tratos que recebe da cafetina, passa a cometer pequenos delitos,

até ser pego pela polícia, ainda na adolescência, e encaminhado à Febem, onde sua vida é marcada para sempre por mais violência e estupro.

A rotina na detenção não é fácil, Querô se envolve em uma briga com outro detento e, por isso, acaba sendo mantido numa cela isolada. Sozinho, o garoto precisa enfrentar sua consciência, o que o leva a refletir sobre sua vida miserável, chegando a dialogar com a lembrança da mãe, ou o “fantasma” dela: “Eu sei... Eu sempre... sempre, não, às vezes, eu via o fantasma da minha mãe. A primeira vez que ela me apareceu... foi no reformatório...”. (MARCOS, 2003, p. 256)

A mãe canta uma música de consolo e tenta acalmá-lo com a paz de quem vive em outro mundo, em um lugar melhor, mas ele continua indignado com sua realidade. “Por que, mãe, por que...tu me pôs no mundo? Vê o que tu fez comigo. Ah, mãe, eu nunca fui o mais forte, nem o mais bonito, nem o mais sabido. Só me trato de favor. Como de esmola. Durmo de esmola. E isso não presta. Isso deixa a gente ruim.” (MARCOS, 2003, p. 257)

Com toda crueldade que passou na prisão, somada à falta de afeto da família e amigos, Querô passa a acreditar que o respeito está relacionado à violência e que o poder está nas mãos de quem tem a melhor arma, objeto que passa a desejar veementemente, sempre que pensa em vingança. Além disso, de acordo com o Professor Wagner Corsino, essa espécie de solilóquio descrita no trecho reflete o binômio “ser/estar” no mundo, aproximando-se da famosa premissa “To be or not to be? That’s the question”, de Shakespeare.

Após alguns dias detido, há uma rebelião e o protagonista tem a oportunidade de escapar e quando volta à cidade, só pensa em se vingar. As coisas ficam ainda piores quando encontra Sarará e Nelsão, dois policiais corruptos que exigem propina diária para não entregarem Querô. Com a surra seguida de ameaças dos dois homens, o garoto se sente ainda mais disposto a conseguir uma arma para matá-los.

A oportunidade aparece quando ele reencontra um antigo conhecido, que agora trabalha para traficantes, Tainha. Querô se aproveita da distração do garoto e rouba sua arma, matando-o em seguida. A partir de então ele segue com seu plano de se vingar dos policiais que o detiveram. Ao chegar no bordel combinado para a entrega do dinheiro, ele atira nos dois, deixando um morto e outro ferido e em seguida foge. Mas, como também está baleado, não vai muito longe e acaba sendo capturado pela polícia e assassinado.

O desfecho da peça consiste em um misto de delírio e transcendência do personagem principal. Marginal como a maioria dos personagens de Plínio, o adolescente consegue ver, na hora da morte, sua mãe falecida, que se suicidara quando o mesmo era

recém-nascido. Ela está entre os outros personagens, gargalhando sedutoramente. O filho então tenta, sem sucesso, abraçá-la. Em seguida, Leda se junta aos outros personagens mortos, como Nelsão e Tainha, numa espécie de “grande balé obsessivo que atormenta Querô” (2003, p. 271). O protagonista ainda tenta persegui-la e fugir das outras visões, mas novamente não consegue.

QUERÔ – Eu fiz minha parte.... Eu matei, eu matei.... Eu mato.... Eu sou o Querô.... Eu sou o Querô... [...]. Eu quero dormir, do gipi. Se eles.... Me ajuda.... Se eles chegarem, tu me acorda.... Não deixa eles me pegarem dormindo.... Tenho medo de dormir. Se eu dormir, me acorda. Se eu dormir.... Me ajuda.... Tu... Me pega água.... Me molha o olho. Eu tou com frio. Eu toda hora vejo minha mãe.... É tanta zorra. Tu acredita em fantasma? É tudo besteira... Eu é que fico cismado. E o Tainha também, toda hora eu vejo... (MARCOS, 2003, p. 272)

Com essa cena, percebemos a ambiguidade do pedido de socorro de Querô, pois não se sabe se ele está tentando fugir dos policiais ou das almas que o perseguem. Aqui, mais uma vez percebe-se a dupla interpretação que o texto permite e que nos propusemos a desenvolver por meio da teoria do fantástico, tomando como princípio o fato de Querô estar lúcido ou delirando.

O autor já revelou em entrevistas escrever dramaturgia por ser o único gênero com o qual se identifica, pois conhece desde a adolescência. Plínio Marcos apresenta personagens do dia a dia e se distancia deles à medida que lhes dá voz, seja pelo discurso direto ou pelo narrador-personagem, homônimo ao título da obra.

Sua linguagem, justamente por representar a fala de seus personagens, é descuidada e, por vezes, obscena, mas sempre muito clara e direta, visto que o enunciador descreve a realidade por ele observada a partir de seus recursos linguísticos.

No romance, conforme já dito, observa-se a narrativa em primeira pessoa, onde o narrador-personagem conta sua história a um repórter a fim de que este publique seu material. No entanto, o passado é representado como algo encerrado, por isso não interfere de modo direto nas atitudes dos personagens, nem na velocidade das ações, pois, a medida em que o texto se afasta dos recursos verbais e psicológicos, privilegiando os fatos em si, focaliza os episódios mais expressivos da vida de Querô, de acordo com a sua leitura.

O fato de o narrador contar sua história a partir do passado e do presente colabora para que os acontecimentos já consumados se recubram de certa objetividade e frieza típicas de quem já pode examinar e ressignificar suas experiências. Dessa forma, ele demonstra domínio sobre seu objeto discursivo e enredo do romance, isto é, sua própria história. Além disso, ele consegue reconhecer sua situação como marginal, pobre e

excluído da sociedade, a exemplo de quando admite que nem tudo o que disse na entrevista poderá ser publicado pelo repórter.

— Ô, do gibi, por que toda hora tu pára essa merda?
— Pra trocar de fita.
— Porra, eu falei pra caralho.
— Quatro fitas dos dois lados.
— Pra que tu quer isso? Vai por no gibi minha vida? Essa merda toda?
— Se eu pudesse por tudo que você falou, eu punha.
— Não pode, né?
— Não.
— Tou sabendo. É tudo um puta de um jogo sujo. Um puta de um jogo porco, nojento, sujo. Uma merda. Pra que tu veio até aqui, ô do gibi? Sabe, tudo isso é frescura. Só te falei estas coisas porque foi o Pai Bilu que mandou a Gina te trazer aqui. Mas, porra, pra que tu quer saber essas merdas todas da puta da minha vida? Na bosta do teu jornal, eu tou fazendo e acontecendo. Sei como é que é. Olha, ô do gibi, não sou nenhum otário. Eu sei das coisas. No jornal, a gente pinta de perigosão. Matador. Fudido. Tu e os outros filhos da puta como tu preparam o presunto pros ratos fritarem a gente. Mas, eu quero que se foda!
(MARCOS, p. 87, s /d)

A fala de Querô é impregnada de ódio excitação, pois no momento da gravação está baleado na perna, sentindo fortes dores, calafrios e delírios. No leito da morte ele fez essa reflexão sobre sua vida e salienta a consideração que tem por Pai Bilu, o dono do terreiro que frequentou por um tempo e Gina, uma senhora, colega da pensão que ele alugou assim que fugiu do reformatório.

Uma das principais características desse trecho, assim como em toda a extensão do romance é o predomínio da linguagem dramática, gênero pelo qual o autor ficou reconhecido ao longo de sua carreira. A respeito disso, os autores Enedino e Ignácio discutem a relação romance/drama na análise *Literatura e marginalidade em Plínio Marcos: uma leitura e Querô, uma reportagem maldita*:

A manifestação das objetividades apresentadas na obra literária - indissociáveis dos conteúdos diegéticos que a inspiram - decorre da maneira pela qual o enunciador-narrador representa, manipula, articula o modo narrativo: elaboração do tempo, as modalidades de representação dos diferentes segmentos de informação diegética, a configuração do retrato dos personagens e do espaço, a caracterização do foco narrativo. Neste sentido, a escolha do modo dramático (segundo a tipologia proposta por Norman Friedman) revela-se, no texto, o mais poderoso recurso narrativo. (ENEDINO; IGNÁCIO, 2008, n.p.)

O romance é caracterizado pelo tempo cronológico, quando se narra os acontecimentos da vida do personagem e o psicológico, que descreve a bipolaridade do enunciador. Nesse sentido há um desdobramento entre o narrador onisciente e o narrador-

personagem, visto que aquele que escreve e o que participa do enredo são representados pelo mesmo personagem.

Na transposição para a peça, Plínio utiliza o recurso das rubricas para incrementar seu texto na intenção de que não se torne apenas um monólogo. O autor mantém a maioria dos personagens do romance, mas inclui a figura da cantora, no primeiro ato, que se revelará uma peça chave para a ambiguidade na obra do autor, além de superar as expectativas e causar surpresa no leitor, quando este descobre, ao fim da peça, que a personagem é a mãe de Querô, ainda que haja indícios de que isso seja apenas uma alucinação do personagem principal.

A partir disso podemos conceber o narrador como indigno de confiança, até porque o título do romance: “Querô: uma reportagem maldita” é ambíguo, pois o adjetivo *maldita* pode se referir ao sentido de maldição, ou seja, que não é bem-dita, bem falada. É importante também frisar que, de certa forma, trata-se de um romance memorialístico e, como tal, a memória não é linear, nem contínua

Tanto na rubrica inicial como na final, a cantora do cabaré canta uma música bem sugestiva, pois retrata tanto o ambiente, quanto a profissão que se exerce naquele lugar, além de fazer alusão à Leda já no título da canção *O leite da mulher amada*, leite que amamenta e fortalece o recém-nascido, mas que aqui aparece erotizado.

CANTORA

Ei, chegue mais perto
bem mais perto
mais perto, mais perto
Eu tenho o coração aberto
Tenho entre as pernas uma fomalha
Eu sou a pomba roxa ardente
a grande mãe indecente
a irmã ausente
a santa bandalha
sempre calada, no cio
sempre alerta de plantão
para falar de amor
com quem de amor
não tem recordação
Venha como tantos vieram
feridos de amor me procuram
querendo embrulhar a solidão
nos pálidos lençóis do meretrício
Amar é meu ofício
Ou será meu vício
Amo, amo com sofreguidão
Venha ser mais um
um entre tantos
a se sentir o único
e eu não esquecerei nenhum
e não há quem me esqueça
Martelarei sua cabeça
para sempre, eternamente

com a pomba roxa ardente
que é festa, lar, esposa adorada
venha, venha como todos
venha se divertir
venha se nutrir
no leite da mulher amada (...)
(MARCOS, 2003, p. 234-235)

Também podemos inferir que a letra da música representa a cafetina Violeta ao falar da “grande mãe indecente”, pois essa mantém as mulheres em seu prostíbulo diuturnamente, onde acabam tendo uma relação fraternal, apesar de revolta em comum que sentem pela “patroa”. Um exemplo da relação entre as mulheres é Ju, amiga, confidente e conselheira de Leda, além de ser responsável por colocar Querô a par de toda a história de sua mãe, de acordo com o texto em prosa. Ela tem um papel importante na peça, pois sente um amor verdadeiro pelo menino desde seu nascimento. Faz questão de garantir que Violeta o crie e sempre está ao seu lado para ajudá-lo, sendo uma das que mais sofre com sua morte.

Percebe-se que a música é singela e metafórica se comparada ao vocabulário escancarado comum nas obras de Plínio. Ela faz uma síntese das principais personagens e do ambiente no qual se desenrola boa parte da história, “um cabaré de baixa categoria”, conforme é citado logo no início da peça.

Gaston Bachelard em *A formação do espírito científico*, de 1996, tece considerações sobre como o espaço físico pode afigurar-se na mente humana. Uma de suas considerações sobre o espaço fechado e reduzido é a de que nele se pode representar um canto de acolhimento, onde digerimos nosso dia. Na obra de Plínio Marcos, ao contrário, o prostíbulo não acolhe, porém oprime. Trata-se inevitavelmente do topos da violência e do simulacro da fragilidade interior dos protagonistas.

O tom da canção que se ouve no lugar traduz a necessidade de acolhimento ao descrever um lugar onde os homens vão saciar suas carências, sejam físicas ou psicológicas. A “grande mãe” representa o ideal de mulher, pois ao mesmo tempo em que ama e nutre como uma mãe ou “esposa adorada”, tem uma “fornalha entre as penas” e está “sempre calada, no cio, sempre alerta de plantão”, ou seja, submissa aos desejos sexuais do homem, mas sem deixar de suprir o vazio emocional deste.

Este fragmento é bastante interessante, pois, por meio da música, cantada no início por uma personagem aleatória, o autor cria um jogo significativo envolvendo não só o ambiente descrito, mas também as mulheres que moram ali e os fregueses que frequentam o prostíbulo. A rubrica é recontada ao final da peça, repetindo-se inteiramente, porém no lugar da cantora, o leitor se depara com a imagem da mãe de Querô, fato que deixa

margem para múltiplas interpretações. O fator mais decisivo a se considerar é se aquilo corresponde a algum tipo de realidade, em que uma pessoa exista de algum modo depois da morte, ou o menino está tendo alucinações por ter sido atingido por uma bala.

Essa indeterminação permite que situemos a peça no conceito de fantástico, pois não sabemos ao certo do que trata a cena. É claro que, dependendo do diretor, essa situação pode ficar menos ou mais clara, influenciando a perspectiva do espectador, porém no que diz respeito ao texto escrito, observa-se uma das principais características do gênero estudado por Todorov, pois exprime um conflito entre duas concepções de mundo, uma racionalista e outra sobrenatural, em que os acontecimentos não podem ser explicados pela ordem natural das coisas.

A sucessão de fatos descritos nas rubricas do último ato é realmente uma confusão entre delírio e realidade, em que o autor faz questão de deixar obscura a relação de Leda com os personagens vivos e as alucinações de Querô. Esse ato representa o momento em que o personagem principal é baleado pelos policiais que o perseguiram desde sua fuga do reformatório. A cena é permeada de mistério e recupera vários personagens mortos, colocando-os em cena junto com os vivos, conforme a rubrica da peça:

Há corre-corre entre os fregueses. Nelsão, mesmo baleado, saca a arma. Querô avança atirando. Nelsão cai. Sarará, abaixado atrás de uma mesa, atira no Querô. Acerta o ombro e a perna de Querô, que revida atirando no Sarará. Atingido no braço, Sarará se joga no chão. Há gritaria, alvoroço. Leda, no palco do cabaré, canta “Meu precioso bem”. [...] Leda ri. Cantora canta “A pomba roxa ardente”. Sai Querô, Luz apaga no cabaré e acende na cena do Querô com Ju. (MARCOS, 2003, 270)

Querô, já em outro cenário, com a amiga Ju, se vangloria por ter baleado os policiais, mas também está ferido e perdendo muito sangue. A mulher está preocupada com o garoto, mas ele não se importa com o fato dos policiais virem atrás dele em busca de vingança e começa a ter alucinações devido ao seu ferimento.

Ju fica parada, o Querô vai berrando que é um fixo até a cama ao lado do repórter. Querô, em delírio total, berra alucinado [...] Leda ri. Querô tenta abraçá-la. O repórter quer segurá-lo, ele se livra e persegue Leda, que dança pelo quarto seguida pelo Querô desesperado. Leda ri sedutora. Aparecem Violeta, Nelsão, Tainha, as mulheres, num grande balé obsessivo que atormenta Querô [...] Querô persegue Leda e se defende dos obsessores. Por fim, esgotado, cai na cama e chora, o balé some [...] Repórter dá água para Querô e o ajeita na cama. (MARCOS, 2003, 270)

A multiplicidade de interpretações se dá, especialmente, pelo caráter da peça. As rubricas ou didascálias têm a função de explicar a cena e conceder informações adicionais ao enredo da peça, no entanto, aqui vemos fatos estranhos, retomando o

conceito de Todorov, misturados à realidade, sem delimitações ou prévia explicação de que se trata de um sonho, ainda que se infira, algumas vezes, que Querô está “alucinado” ou em “delírio total”.

O caráter sobrenatural da rubrica é visto apenas no ato final, pois os acréscimos no texto revelam novos fatos ao leitor ou espectador, que também terão visões diferentes entre os dois momentos. No primeiro ato, ele ainda não tem conhecimento da história de vida de Querô, portanto é provável que não relacione a cantora à mãe do adolescente. Em contrapartida, após a leitura do texto e as revelações do autor por meio das rubricas, o leitor é levado a refletir sobre a natureza dos fatos, já que a cantora ora aparece como Leda, ora aparece identificada apenas como cantora.

Durante a encenação, esse mistério da obra escrita fica a cargo da direção da peça, pois vai depender muito do encenador revelar ou não a identidade da cantora, visto que este pode utilizar a mesma atriz para a cena inicial e final, mantendo-a iluminada e perfeitamente reconhecível aos olhos mais atentos. No entanto, após a leitura da peça escrita, fica clara a intenção do autor de manter essa informação obscura e conceder um pouco de mistério à obra.

Devido aos trechos musicais e estruturação do texto dramático, voltado para a instabilidade psicológica de Querô e escrito a partir de flashbacks, a peça é mais subjetiva do que o texto em prosa, deixando margem para diversas interpretações, ainda que a voz concedida aos personagens no romance possibilite uma leitura particular. Observa-se também que, apesar do enredo da peça e do romance ser o mesmo, o modo como é contado é diferente, visto que a narração se aproxima de um depoimento em que Querô fala demonstrando sua visão sobre ele mesmo e os outros personagens da história.

Trata-se da sua versão dos fatos, discurso narrativo em primeira pessoa justificado apenas ao final do livro, quando outro personagem, o Repórter, aparece. Nesse trecho, o profissional dialoga de forma direta com o menino.

A figura do repórter, de suma importância para a obra e que justifica o título do texto, *Uma reportagem maldita*, recebe maiores explicações no texto em prosa, em que se é capaz de justificar sua presença e como este se inteirou dos fatos. Na adaptação, Plínio tenta conservar o formato de reportagem, o que é mais difícil, por isso utiliza o recurso das rubricas para justificar as cenas apresentadas. Um dos fatos injustificados para o repórter na peça é o passado da mãe de Querô, já que este é mostrado por meio dos pensamentos/alucinações do filho a exemplo dos momentos no cabaré, quando o menino acredita que a cantora é de fato sua mãe. Por isso a peça é composta por uma gama de

signos que, organicamente, buscam satisfazer as lacunas que as falas diretas não preenchem.

Ainda assim, muitos detalhes são omitidos, como o fato de Querô buscar uma religião após fugir do centro de detenção e participar de reuniões da Umbanda, onde conhece pai Bilu e Gina, além de se apaixonar por uma moça do grupo umbandista, Lica. É interessante salientar que, na adaptação para o filme, em 2007, tanto o romance quanto a peça foram levados em consideração, mas em vez do diretor, Carlos Cortez, retratar o terreiro da Umbanda e suas tradições, ele o substituiu pela religião evangélica, provavelmente para o filme ser melhor aceito pelo público e não levantar questionamentos de cunho religioso.

Embora não nos caiba analisar aqui a produção cinematográfica, pois isso seria objeto de outra pesquisa, observamos que a cena final mostra Querô baleado, perdendo muito sangue e suando excessivamente. O garoto tenta fugir dos policiais ao mesmo tempo que tem alguns *flashbacks* dos últimos acontecimentos em sua vida. Nesse momento, ele vê uma prostituta oferecendo seus serviços para um cliente dentro do carro e se alegra, pois acredita ser sua mãe. Na produção não há nenhum efeito que torne a figura da mulher duvidosa, pelo contrário, é, nitidamente, a mesma atriz que interpreta a mãe de Querô no início do filme.

Na cena, a mulher olha sedutoramente para o garoto e parece plenamente satisfeita, ao passo que Querô fica radiante ao vê-la, porém não há nenhum contato físico ou confirmação de que se tratava realmente da mãe do rapaz e não um delírio, pois a cena é interrompida e o filme acaba, sugerindo um desmaio ou mesmo a morte do personagem principal pelos policiais que estavam à sua procura.

A respeito da adaptação do texto em prosa para o teatro, José Maria Lopes Junior salienta:

O termo “adaptação” não se limita à simples transformação do texto em forma dialogada, e sim à sua transposição para o teatro sem que este perca sua voz autoral. Trata-se, neste caso, de tencionar a cena em relação a um universo de estímulos visuais, rítmicos, teóricos e culturais, não necessariamente privilegiando somente a forma dialogada. (LOPES JUNIOR, 2007, p. 68-69)

Analisando a criação das rubricas no processo de transposição do texto narrativo, estas não se configuram apenas como parte da dramatização do texto, visto que a partir delas podemos observar a pluralidade dos signos apresentados não só no texto dramático como também no romance de Plínio Marcos. Por meio de uma leitura minuciosa da peça, observando além do texto, as possibilidades de representação como o gesto, o movimento

cênico do ator, o vestuário, a música, a iluminação e o cenário, conseguimos traçar um paralelo entre o que o autor queria mostrar ideologicamente ao leitor do romance, tendo em vista que na obra dramática a essência do texto se faz presente na representação da peça escrita.

Sendo assim, a análise das rubricas torna-se extremamente necessária, pois juntamente com a atuação dramática, cenário, música, iluminação e outros recursos cênicos compõe-se a totalidade da obra do santista dentro do que se conhece como semiologia teatral. Um exemplo disso é o prostíbulo onde a mãe de Querô trabalhava, descrito no romance como o “puteiro da Violeta, uma cafetina gorda, remelenta, porca, que tinha gonorreia até na alma.” (MARCOS, s/d, p. 7-8) e na peça como um “um cabaré de baixa categoria, ‘O leite da mulher amada’. Ao abrir o pano, cantora canta, em ritmo típico de zona, ‘A pomba roxa ardente’”. (MARCOS, 2003, p.234)

Observa-se que, no romance, há toda a revolta do narrador personagem, sua linguagem típica e sua antipatia pela cafetina que o criou, ao contrário da peça, em que o autor utiliza termos mais formais e tenta manter certo distanciamento ou neutralidade diante do que está descrito.

A respeito do mistério da obra teatral, observamos que no romance essa indeterminação fica a cargo da escrita em si. O texto é autobiográfico e contém uma linguagem típica e explícita, conforme já citado. Alguns leitores se perguntariam como Querô, com tão baixa escolaridade, conseguiria ter escrito o relato. O questionamento só será respondido ao final do texto, quando o repórter aparece e revela-se a natureza do texto: uma entrevista. Diferentemente do romance, na peça o repórter já aparece nas primeiras falas com Querô baleado, reconstituindo toda a sua vida para o profissional. “Luz acende num quarto imundo e mal iluminado. Querô está ferido, deitado numa cama, mas com o revólver na mão. A seu lado está um gravador. O repórter se aproxima dele.” (MARCOS, 2003, p. 237).

O momento da morte do personagem é permeado por falas de moralismo e sentimento de redenção. Toda a sua situação social e econômica é discutida pelo repórter num monólogo revelador e desconfortável, onde este expõe as mazelas sociais e uma realidade que, apesar de ser latente, a maioria das pessoas prefere não enxergar. De alguma forma, as ações de Querô parecem explicáveis a partir do que é dito pelo repórter.

Repórter — Era de tardezinha, quando os homens, com suas armas, encontraram o Querô. Mas já não era necessário despejarem o veneno de suas metralhadoras no corpo inanimado. Querô já estava caído pra sempre. Assim mesmo, despejaram ódios no pequeno bandido. E ele ficou lá caído para sempre. Ou caído até o dia em que, animado pela virilidade espiritual

transformadora, ele e outros como ele se ergam das cinzas onde se sufocam, das chamas onde se ardem, das fomes onde se desesperam, dos cubículos onde são empilhados, espremidos, esmagados de corpo e alma, nos sórdidos recantos onde se degeneram e venham cobrar de nós, cidadãos contribuintes, as ofensas todas que em nome de nossos tesouros, de nossos privilégios, de nosso conforto, fizemos à dignidade humana. (MARCOS, 2003, p. 273)

A redenção aparece como uma saída utópica para a dura realidade vivida por todas as pessoas que, como Querô, não tiveram oportunidade de viverem em paz, seguirem as convenções sociais e terem o mínimo de conforto ou dignidade. O texto mostra que o menino foi levado a praticar algumas ações e sua raiva era justificada, pois não entendia por que a mãe o havia abandonado ou mesmo por que esta não deu “um nó nas trompas” ou o “soltou num purgante desses de fazer cagar até as tripas” (MARCOS, s/d, p. 7).

Para essas pessoas, de acordo com o pensamento cristão, há a justiça divina, conceito que pode ser apreendido pelo trecho acima, quando o autor fala sobre “virilidade espiritual transformadora”. Mas Plínio sempre declarou que acredita numa religiosidade subversiva, um tipo de religião mais voltado para as ações concretas, atitudes que vão além de adoração e subserviência. Ajudar ao próximo, enxergar a realidade e agir em favor de alguma mudança na vida dessas pessoas parecia ser o desejo do autor, que durante toda a sua carreira escreveu sobre aqueles que estão à margem da sociedade.

A sociedade, porém, ignora essa parcela da sociedade, aliás o próprio jornalista admite sua indiferença com o caso que lhe foi oferecido:

Repórter – (dirigindo-se ao público, em tom de narrativa.). São milhares de menores abandonados que perambulam pelas ruas da cidade onde moro. Diariamente, centenas deles praticam crimes contra o patrimônio e contra a segurança dos cidadãos contribuintes. Diariamente, esses cidadãos contribuintes exigem soluções para o problema dos menores abandonados, sem, contudo, quererem abrir mão dos seus privilégios, dos seus tesouros, dos seus confortos. Por isso, eu preferi ignorar o crime do cabaré “Leite da mulher amada”. Sabia que lá um menor de idade matara um policial e ferira outro. E era o bastante para eu não me interessar pelo assunto. Porém (e sempre tem um porém), o chefe de reportagem do jornal onde eu trabalho me escalou para fazer a cobertura do caso. Foi então que, por dever do ofício, eu comecei a escrever essa reportagem maldita (MARCOS, 2003, p. 237)

Nesse sentido, o conceito de teologia da libertação pode ser discutido a partir de suas obras. A religião aqui é vista como práxis. Ela liberta o indivíduo do pecado a medida que revela e discute sua condição social no mundo contemporâneo para, em seguida, reestruturar sua vida, num movimento de união tanto com os outros quanto com Jesus Cristo.

Nesta perspectiva, não há verdadeira reconciliação, com retorno à fraternidade, sem o advento da justiça, a luta contra as servidões, a libertação dos oprimidos.

Outro tipo de reconciliação não é cristã; é um manto que cobre o pecado da injustiça e a paz trazida é precária e ineficaz. Tampouco há verdadeira libertação se não se constrói a fraternidade. Se além do compromisso com a justiça, esta não desemboca numa sociedade de irmãos. Pois a perspectiva final da teologia da libertação é uma sociedade ao mesmo tempo justa e fraterna. [...] A teologia da libertação não é “horizontalista” nem “sociologista”, porque crê e apresenta Jesus como o único libertador definitivo e confiável. Jesus é libertador porque é redentor do pecado por sua cruz e ressurreição. Jesus é libertador porque, com sua redenção, é fonte das libertações humanas. (GALILEA, 1978, p. 66-67)

Em Plínio, não há defesa de nenhuma religião específica, embora tanto em *Querô*, quanto no romance *Na barra do Catimbó* o autor faça referências às religiões africanas, em especial à Umbanda. Para o autor, Jesus, apesar de ser conhecido como o Deus cristão, pode ser concebido de outras formas de acordo com a manifestação religiosa, desde que seus princípios também se baseiem na paz, igualdade e amor ao próximo.

O que importa aqui é o reconhecimento de sua situação e o esforço para que haja uma mudança, pois, conforme vemos nas demais peças do autor, muitos de seus personagens estão alienados e não se vêem como excluídos, como Tonho, em *Dois perdidos numa noite suja*. Ele acredita que não tem sucesso na vida porque não possui um par de sapatos decentes, isso o leva à obsessão pelo calçado, fazendo-o ignorar por completo sua verdadeira situação social e econômica. Nessa mesma peça, assim como em outras, muitos personagens utilizam da força e da violência para se aproveitarem dos outros. A maioria acredita que, com uma arma, surras ou ameaças, é capaz de dominar o mais fraco, fazendo-os se sentirem superiores, como é o caso de Vado e Sueli, em *Navalha na carne*, ou o próprio Querô e Tainha, na disputa por quem fica com o revólver, que culmina na morte deste último.

O caráter moralista da crítica social aparece tanto no romance, quanto na peça a partir da figura do repórter. No texto em prosa, além do diálogo entre ele e Querô em que o profissional comenta que talvez a reportagem não seja publicada por ser “maldita”, há uma fala extensa ao final, onde o personagem comenta sobre o seu trabalho e, assim como na peça, convida o leitor a refletir sobre nossa sociedade.

Deixei o Querô dormir. Cobri seu corpo com trapos. Rezei por ele e por seus fantasmas. E era tudo o que eu podia fazer por aquele menino. Fui embora com o meu gravador, com uma história brutal de um dia-a-dia patético, feroz, com os meus próprios fantasmas e com o meu coração pesado. Andei no mato, desci uma pirambeira, atravessei um riacho e saí na estrada. Era de tardinha. Tudo era silêncio. De repente, o estardalhaço das sirenas foram crescendo, crescendo e vieram parar ao meu lado. Das viaturas, desceram homens nervosos e armados de metralhadoras e revólveres. [...] O tempo passou. Minutos ou horas, tanto faz isso diante da eternidade. Até que estouraram os tiros. Muitos tiros. Muitos mesmo. Depois, outra vez, silêncio. E o grito de vitória dos homens e um soluço abafado da nega Gina. Acabara a caçada ao perigoso

Após conhecer toda a história de Querô, o leitor se vê compadecido do garoto, que na verdade é mais vítima do que autor das desgraças de nossa sociedade. Sendo assim, quando o repórter o define como “perigoso bandido”, soa mais como uma ironia do que um fato concreto, ainda mais por se tratar de um adolescente. Afinal, o próprio garoto admite, antes de morrer, que é visto como “bandidão” apenas pelos leitores de jornais, mas que na verdade não passa de mais um excluído, chegando a pedir ajuda do profissional em seu leito de morte que se limita a responder apenas “Acho que não. Mas talvez... os que vêm depois...quem sabe?” (MARCOS, 2003, p.240).

A resposta do repórter contém todo o caráter de denúncia de peça. Todos os dias, centenas de jovens são mortos pela violência e desigualdade social presente em nosso país, Querô se revolta ao saber que não poderá ser ajudado, diz que “não tem nada a ver” com os que virão depois. Tal fala decorre de sua alienação perante a verdadeira causa de sua situação socioeconômica, mas serve de reflexão tanto para os leitores quanto para os espectadores sobre a raiz desse problema que afeta a todos, direta ou indiretamente.

O repórter, como personagem, já teria costume de se dirigir às pessoas por meio de narrações. Sua profissão é essa. Anunciar, denunciar, narrar, escrever, descrever e entrevistar. Esse corte não provoca distanciamento, todavia aproxima o leitor e o espectador, da realidade que não é somente da cena, mas do contexto do público. Em sua fala, ele demonstra o descaso inicial com o tema da reportagem dizendo, portanto, que só a realizou por que o chefe do departamento o obrigou. Aqui ele anuncia que é uma reportagem maldita. Nestas rubricas apresentadas na peça e no diálogo dramático, o autor consegue apresentar todo o caráter ideológico de crítica social que quer enfatizar na peça e, deste modo, mantém a voz autoral. (LOPES JUNIOR, 2007, p.79)

A história de Querô é um corte, uma visão ampliada de várias histórias que se desenrolam no dia a dia. Plínio Marcos denuncia a realidade dos anos 60, 70 e 80 que na verdade se perpetua até os dias atuais. Cansados de serem invisíveis e na ânsia por justiça, somados à revolta de sua natureza, muitos jovens, a exemplo de Querô, veem no crime uma forma de ascensão social, de alcançar o poder, o que na maioria das vezes os leva para caminhos tortuosos como rixas, perseguições, prisões ou até a morte, como é o caso do protagonista da história.

Nos textos de Plínio Marcos despontam personagens cujos comportamentos e discurso projetam uma realidade social, deslocando “os valores sobre os quais repousavam nossas experiências realistas [...]”, fazendo um levantamento autêntico, quase documental, “das situações sociais e dos caracteres em jogo” e investigando “sem

lentes embelezadoras a realidade, mostrando-a assim ao público na crueza de matéria bruta [...] - a fatia de vida cortada ainda quente do cenário original [...]" (MAGALDI,1998, p. 207).

Querô foi adaptado para o cinema nacional pelo diretor Carlos Cortez em 2007. O elenco é composto por Maxwell Nascimento (Querô), Maria Luísa Mendonça (Alzira da Piedade – mãe de Querô), Ângela Leal (Violeta), Eduardo Chagas (Sabará), Milhem Cortaz (Sr. Edgar), Aílton Graça (Brandão), Cláudia Juliana (Gina), Igor Maximilliano (Tainha) e outros. O filme teve aprovação considerável da crítica e conseguiu manter a essência da dramaturgia de Plínio, expondo questões como violência, vulnerabilidade social, aborto, sistema prisional e vários outros problemas sociais.

O fato do autor desvendar o cotidiano dessas pessoas que, mesmo fazendo parte da sociedade, são esquecidas pela maioria, revela a coragem do autor, que, mesmo em tempos tão obscuros quanto os da Ditadura Militar, propõe uma reflexão sobre os conceitos de solidariedade e empatia, sentimentos cada vez mais distantes do indivíduo contemporâneo.

Em contraponto à dura realidade dos textos de Plínio Marcos, em que não há redenção, no desfecho da peça o *Auto da compadecida*, do paraibano Suassuna, todos os personagens se encontram diante do Cristo e da própria Compadecida após a morte. Eles têm a possibilidade de dialogar com ambos dentro da “normalidade” do texto, caracterizando assim o gênero maravilhoso, tal como foi sistematizado por Todorov.

SEVERINO – Eu, por mim, agora que já morri, estou achando até bom. Pelo menos estou descansando daquelas correrias. Quem deve estar achando ruim é o bispo.

BISPO – Eu? Por quê? Estou até me dando bem!

JOÃO GRILO – É, estão todos muito calmos porque ainda não repararam naquele freguês que está ali, na sombra, esperando que nós acordemos.

PADRE – Quem é?

JOÃO GRILO – Você ainda pergunta? Desde que cheguei que comecei a sentir um cheiro ruim danado. Essa peste deve ser o diabo.

DEMÔNIO (saindo da sombra, severo) – Calem-se todos. Chegou a hora da verdade. (SUASSUNA, 1975, p. 139)

De acordo com Lígia Vassalo (2000), podemos perceber o tema com ainda mais clareza na peça *A pena e a lei*, em que o personagem Cheiroso, em alusão a Jesus Cristo, manuseia, em uma das cenas, um pedaço de pão e uma porção e vinho, remetendo o leitor à passagem bíblica da Santa Ceia, cena que também serviu de inspiração para vários autores da Baixa Idade Média.

3.2 A pena e a lei – Ariano Suassuna

A Pena e a Lei é uma peça que faz uma relação entre a vida e a morte, entre o real e o irreal e entre o certo e o errado, evidenciando, mais uma vez, o tom moralista das peças de Suassuna e sua concepção religiosa do mundo. Sendo assim, buscaremos analisar essa obra a partir do conceito de maravilhoso de Todorov, relacionando-a com as principais peças do autor que refletem sua religiosidade.

Partindo de *A pena e a lei*, observamos que a obra representa um período da vida dos personagens no qual passam por momentos em que a justiça é o foco, para isso o autor utiliza, no decorrer da história, dois personagens que controlam os acontecimentos das cenas, os donos dos mamulengos. A peça é dividida em três atos, o primeiro chama-se *A inconveniência de ter coragem*, o segundo *O caso do novilho furtado*, e por fim o *Auto da virtude da esperança*.

No primeiro ato os personagens agem e também se vestem de mamulengos e a história expressa baseia-se em uma disputa pelo amor de uma moça. Benedito, um caboclo muito esperto, está apaixonado por Marieta, no entanto, a moça também é desejada por dois valentões da cidade, Vicentão e o Coronel Rangel, apelidados por Benedito como Borrote e Rosinha, respectivamente. A trama se passa na tentativa de Benedito conquistar Marieta desmoralizando os dois. Ele, muito astuto, se encontra em particular com cada um dos pretendentes e os convence de que o outro vai desistir, depois marca um local para eles se encontrarem, mas no dia do encontro, disfarçado de Rosinha, convence Borrote a desistir de Marieta, e, disfarçado de Borrote, faz o mesmo com Rosinha.

Quando os dois realmente se encontram, caem em mais uma armadilha de Benedito, que faz ambos se ajoelhem e entreguem suas armas, a fim de se aproveitar da situação e apontar as armas para a cabeça de cada um. Neste momento Marieta chega e presencia toda cena, inclusive a fuga dos dois valentões e Benedito, crente de que tinha conquistado a donzela, recebe a notícia de que Marieta e Pedro, recém-chegados na cidade, já foram noivos e agora se reconciliaram.

No segundo ato os personagens ainda agem como mamulengos, mas já não se vestem como tais. Aqui, a história se passa em torno do roubo de um dos novilhos do Vicentão Borrote e o cenário é uma delegacia. Vicentão vai à procura de Cabo Rosinha para tentar incriminar seu jovem empregado Mateus do roubo de seu novilho. Mas o que ele não esperava era que Benedito fosse defender o criador de animais e, esperto como sempre, usasse todas as artimanhas possíveis para inocentar o garoto. Benedito usa o

padre como testemunha, o que legitima sua versão, pois uma figura sagrada e idônea como padre Antônio não poderia faltar com a verdade. No entanto, a memória do velho padre já está falha, por isso, induzido pelo amarelinho, afirma que estava com Mateus na igreja no dia do furto, ainda que isso não tenha ocorrido na data exata do sumiço do novilho.

Com o depoimento do padre aliado a um recibo de venda forjado por Mateus, que mudou a data do registro de uma venda antiga, o jovem é inocentado. Porém, descobre-se depois, que o novilho foi vendido por Joaquim, ex-funcionário de Borrote. Ao encontrar o animal desgarrado, este resolveu fazer justiça com as próprias mãos, visto que o patrão não lhe pagou sua parte justa pelo trabalho prestado em sua fazenda. Por fim, depois de muita discussão e desenganos, Mateus é absolvido, mesmo tendo roubado, momentos antes do julgamento, um carneiro de Vicentão para “agraciar” cabo Rosinha, mediador do caso.

No terceiro ato os personagens já agem normalmente, dando a entender que a morte revela a verdadeira face de cada um. O controlador do boneco que, no início, representava Cheiroso, executa aqui o papel de Cristo-narrador. Ele combina com sua companheira de cena que, no instante em que uma luz pisca, mais um personagem se juntará ao grupo de mortos. O cenário é simples, assim como em toda a peça e faz alusão a uma espécie de julgamento, o dia é Sexta-feira Santa, dia em que se celebra a morte de Cristo. Nesta cena todos os personagens morrem, mas não se dão conta de que morreram até encontrarem outro personagem que lhe conte a causa de sua morte, sempre permeada de humor e muita ironia.

No terceiro ato da peça há várias referências à paixão e morte de Cristo, como afirma Vassalo:

Num primeiro momento, Cheiroso representa Cristo e vai ser novamente julgado, só que desta vez pelos personagens da peça, que acabaram de morrer. A transição para o início da Paixão se dá com o beijo de Vicentão, inegavelmente calcado no de Judas. Em seguida, o personagem Pedro responde negativamente três vezes e o galo canta, em visível alusão a São Pedro. A partir desse ponto, cada pergunta do Acusador corresponde a um dos passos da Paixão. Finalmente Cheiroso-Cristo conclui o espetáculo com um grande monólogo, no qual declara que Cristo foi mais uma vez julgado e crucificado. Assim, de modo resumido, Ariano incorporou o mistério da Paixão de Cristo ao último ato de uma peça que, no primeiro, é representada por atores imitando bonecos. (VASSALO, 2000, p.166)

Para Vassalo, Suassuna também faz questão de representar a religiosidade por meio dos milagres que se realizam nas peças o *Auto da compadecida* e *O castigo da soberba*, um poema religioso baseado na cultura oral popular nordestina, que reúne

inúmeros conceitos e crenças básicas da religiosidade deste povo e serviu de inspiração para a peça mais famosa do dramaturgo.

Ao narrar uma história de julgamento a que é submetida uma alma pagã no purgatório, um processo parecido com o que acontece no tribunal de justiça de *Auto da compadecida*, o acusador é representado pelo personagem de Satanás e o juiz é o próprio Jesus. O papel mais importante é desempenhado pela Virgem Maria, que atua como advogada de defesa, cuja missão é interceder pelos homens, um conceito básico e tradicional do catolicismo popular.

A sustentação do poema está na figura da Virgem Maria, mãe de Jesus, Deus e Homem, exemplo de filho bom e obediente, que é incapaz de recusar um favor ou pedido à mãe querida. Jesus dá ao pecador uma segunda chance, ainda que, por ser um juiz sério, queira condená-lo “como Deus manda”. Tal postura de Jesus deixa o Diabo cheio de ódio pela perda da causa, por isso ele ofende a mãe: “a mulher que todo mundo ilude” e o filho: “homem em que mulher domina, não pode ser justiceiro”. Esta crença e prática básica, a fé em Nossa Senhora, mãe de Deus e intercessora do ser humano, constitui parte importante do catolicismo praticado em tantos países e, em particular, no Nordeste brasileiro.

Tanto *O castigo da soberba* quanto o *Auto da compadecida* representam a intercessão da Compadecida, junto ao filho, a favor das almas pecadoras, o que caracteriza uma alegoria aos milagres recorrentes nos entremezes, que geralmente também possuem personagens históricos e influenciaram fortemente a formação do autor. O julgamento, ao ser transposto para a peça mais famosa do autor, é bastante divertido devido à linguagem utilizada, o que provoca o riso no leitor.

De acordo com Vassalo, Suassuna expõe em o *Auto da compadecida* todos os elementos comuns a um milagre de Nossa Senhora: a vida devassa, a intercessão da compadecida e a remissão dos pecados. Essa estrutura de milagre também influenciava os textos dramáticos, ainda no século XIII, como é o caso de *Miracle de Théophile*, peça de Ruteboeuf que cria um personagem que se arrepende verdadeiramente de ter feito pacto com o diabo e, por isso, recebe a salvação por meio da Virgem, obra que posteriormente veio influenciar Goethe ao escrever *Fausto*.

A Compadecida também representa, nas peças de Suassuna, a figura feminina, evidenciando as virtudes de uma mãe de extrema bondade e que intercede por seus filhos pecadores quando a invocam, tal como nos exemplos citados acima. A respeito disso o próprio autor, que admite ter se tornado sensível à figura da mulher depois de conhecer sua esposa Zélia, também afirma que ela o tornou uma pessoa mais tranquila e a

impressão que teve, depois de conhecê-la, foi a de que uma coisa que vivia amarrada dentro dele se desatou, fazendo ele descobrir em si uma veia cômica. Suassuna também confessa que Zélia foi a primeira pessoa que ele conheceu profundamente, de quem gostou verdadeiramente e que, por ser católica, contribuiu para que ele olhasse para a Igreja com olhos menos hostis. (SUASSUNA, *apud* NOGUEIRA, 2002)

Em *A Pena e a Lei* surgem diversos personagens típicos do ambiente sertanejo, como o mamulengueiro; o sujeito esperto; o retirante; o padre; o poeta; o patrão aproveitador; o policial arrogante e a prostituta sedutora. Estas personagens podem ser compreendidas como o reflexo da população regional, visto que atendem à definição de personagem tipo defendida por Carlos Reis e Ana Cristina Lopes no *Dicionário de narratologia*, por se tratar de “personagens-síntese” entre o particular e o geral, o objetivo e subjetivo, encenando algumas das mais famosas profissões.

Seja psicologicamente, culturalmente ou economicamente, podemos perceber a íntima relação com o mundo real que o universo do teatro traça. Um bom exemplo seria o avaro, boêmio, ambicioso ou a moça ingênua, personagens cristalizados pela história da dramaturgia e que ultrapassam as épocas, constituindo assim uma cultura diacrônica que, apesar de não depender excessivamente de um contexto ideológico-social preciso, não chega a descartá-los.

O personagem-tipo representa, de forma generalizada, características físicas, psicológicas e morais de um grupo, raça, região ou profissão, o que confere uma identificação por verossimilhança, além de desvendar diferentes aspectos da natureza humana e convivência social. Sendo assim, percebe-se por meio do cenário, da linguagem e das vestimentas a essência social e psicológica dos personagens, que podem ser concebidos como planos à proporção que representam figuras passíveis de empatia e de fácil reconhecimento em suas diferentes manifestações.

Ademais, ainda que esse tipo de personagem interprete um papel de figurante, com um espaço de atuação reduzido, ele também desencadeia reflexões críticas de cunho universal, ampliando os dilemas do homem sertanejo para os do homem moderno em geral.

O aspecto moral também está presente nas peças de Suassuna e, na maioria das vezes, concentra-se nas cenas do Juízo Final, seja em um tom mais sóbrio como em *O castigo da soberba* ou comicamente como é o caso de *O rico avaro*.

O Juízo Final, um motivo recorrente em Suassuna que consideramos dependente da moralidade e das peças a ela associadas, intervém sempre, explícito ou implícito. Ele aparece detalhadamente no *Auto da Compadecida*,

associado ao milagre da Virgem, em relação ao João Grilo, e em *A pena e a lei*, no mistério da Paixão em que Cristo-Cheiroso passa novamente pela cruz. Ocorre um julgamento sumário na condenação à morte do caçador, no romance de Clara Menina, embutido em *O homem da vaca*. Em *O santo e a porca* e *O casamento suspeito* presentifica-se a condenação moral. O tom moralizante no término de cada peça, à guisa de conclusão, faz parte do arsenal de recursos ideológicos da dramaturgia de Suassuna. (VASSALO, 2000, p.168)

Nesse sentido, podemos perceber que os julgamentos finais dos personagens, estão, na maioria das vezes, calcados no moralismo, sendo assim, de acordo com o pecado de cada um, cogita-se um castigo apropriado, sendo que em alguns textos ocorre uma condenação de fato e, em outros, há a redenção dos pecados ou uma nova chance aos pecadores.

Outra manifestação teatral a que Suassuna faz referência é o auto sacramental, caracterizado, de acordo com Vassalo (2000), como uma forma dramática religiosa que traz a temática da vida como representação, além de possuir aspecto alegórico. Difundido ainda na época de Carlos V, esse tipo de encenação enfoca a passagem bíblica do Corpus Christi e tem base no sacramento da Eucaristia, possuindo também elementos dramáticos da Idade Média, embora tenha sido amplamente praticado na primeira metade do século XVII.

O auto sacramental apresenta-se, na obra de Suassuna, por meio do metateatro e evidencia-se em peças como o *Auto da Compadecida*, onde essa função é exercida por meio das reflexões do palhaço-narrador, que além de anunciar os acontecimentos, oferece várias explicações ao público a respeito da trama. Para Vassalo, o metateatro também pode ser representado pelo apresentador, que se dirige ao público antes de cada cena principal ou mesmo pelos mamulengos quando integram suas ações às músicas, exercendo o metateatro por meio de um recurso técnico.

As referências sobre as obras de Ariano Suassuna quase sempre compreendem aspectos cômicos associados à sua produção. Tais aspectos consolidam uma crítica político-social e religiosa da sociedade contemporânea. Dessa forma, o autor garante um novo papel na literatura contemporânea, visto que é capaz de associar a tradição erudita à cultura popular em suas comédias, configurando um novo formato a este tipo literatura.

Além disso, sua dramaturgia busca, no Período Medieval, a inspiração para compor o caráter dos personagens e o ambiente de suas peças, tendo como base o Movimento Armorial, iniciativa artística desencadeada pelo próprio escritor, com a ajuda de Hermilo Borba e outros artistas de região nordestina.

Aliás, o teatro foi e continua sendo privilegiado pela estética armorial, não somente por relacionar a xilogravura e a música ao espetáculo, mas especialmente por

conciliar a palavra escrita com a falada, concretizando assim o desejo de Suassuna, que se resumia, em especial, a representar o teatro de origem tradicional ao seu povo.

Sendo assim, a fim de causar empatia nos telespectadores, a maioria das personagens do autor vive na realidade rural do Nordeste. Ele costuma retratar os mais pobres e excluídos, assim como no cordel, por isso sua obra enfoca a sociedade a partir da visão dessas pessoas.

Uma das características mais marcantes do homem do Sertão e outro tópico de nossa análise é a forte crença na religião Católica e santos em geral. Tal fato é frequentemente elucidado em *A pena e a lei* e pode ser observado nos diálogos da dupla Cheiroso e Cheirosa, mamulengueiros que possuem uma dupla função na obra de Suassuna. O casal de atores atua tanto como apresentadores do espetáculo, reforçando a essência épica e tradicional do autor, quanto na trama apresentada, interpretando Marieta e Jesus Cristo. Porém, sua intervenção no prólogo e no epílogo de cada ato está à margem da história central, portanto não deve ser confundida com o desenrolar da encenação.

Durante a apresentação, o casal dialoga entre si sobre vários aspectos referentes à trama, explicitando a intenção do autor em incutir, na encenação, discussões acerca do enredo e gêneros literários.

Numa “manobra” de metateatralidade o casal de mamulengueiros consegue, ainda, qualificar a peça como “presépio de hilaridade teatral” e classificá-la como “tragicomédia lírico-pastoril”, “drama tragicômico em três actos”, “farsa de moralidade” e “facécia de carácter bufonesco”, dissolvendo a pureza, habitualmente, estanque dos géneros. Percorre-se a História do Teatro através dos géneros que Suassuna, ironicamente, estilhaça. De facto, as peças maiores do autor paraibano rompem com os limites ditados pelos clássicos. No entanto, a opção pelo cómico e a disposição anímica do autor para a comédia são inegáveis. Em *A Pena e a Lei*, o sério é apresentado de modo agradável, ligeiro, algures entre a graça e a zombaria, com uma linguagem tragicômica a que se soma, ainda, o grotesco do mamulengo. (BRAGA, 2007, p. 20-30)

Constata-se que as personagens dessa peça, além de materializar o processo estético idealizado pelo autor, também reverberam os comportamentos sociais e morais presentes no nosso dia a dia, causando assim uma reflexão acerca da organização social vigente, tal como a evolução do Homem e os seus valores. A crítica pela comédia se dá por meio da representação dos vícios e deformações da sociedade sertaneja, refletidos no comportamento das diferentes personagens, pois o vilão identificado por meio de suas ações, o valente se revela frágil ao expor seus sentimentos e a mulher sedutora na verdade retrata uma mazela social.

Tendo em vista que Suassuna possui uma obra literária muito próxima da literatura medieval e relacionada com a cultura e religiosidade popular nordestina.

Percebemos que, ainda que traga à tona uma realidade brasileira bem definida, a do sertão nordestino, a obra do paraibano se identifica com a *Commedia dell'Arte*, à medida que traduz os estereótipos dos personagens mais famosos desse tipo de teatro, como o Arlequim, o Pantaleão, o Doutor e a Colombina, configurando assim uma estética de criação extremamente harmônica com sua formação e concepção de mundo, posto que a cultura nordestina possui fortes influências da tradição medieval.

Benedito é um exemplo dos personagens típicos citados anteriormente. Herdeiro dos pícaros, ele representa a classe de criados ou vassalos que surpreende pela esperteza e intimidade, do mesmo modo que pela imoralidade. Pobre, desfavorecido e, por vezes, humilhado, Benedito se vinga da miséria que é obrigado a enfrentar, desvendando a hipocrisia da sociedade e a farsa que é a vida cotidiana, em especial no que diz respeito a status social. Seu objetivo, porém, não inclui nenhum tipo de revolução ou luta por direitos, limitando-se a sobrevivência.

Em Benedito identificam-se traços de personagens como Pedro Malasartes ou Lazarillo de Tormes, refletindo a natureza de Rei e de Palhaço que coabitam no “amarelinho”.

No hemisfério Rei, eu coloco tudo o que há de mais elevado e nobre. Se a pessoa exacerbar o hemisfério Rei, ela cai numa excessiva crueldade, torna-se uma pessoa autoritária. É o hemisfério Palhaço que equilibra o hemisfério Rei, e isso se dá através do riso. Quer dizer: essas são as duas faces, os dois hemisférios da alma do homem. Isto, para mim, é um princípio. (SUASSUNA *apud* BRAGA, 2007, p. 83-84).

Dessa forma, podemos perceber, na maioria de seus textos, pícaros, malandros e trapaceiros que guardam em sua essência um misto de Dom Quixote e Sancho Pança, enriquecidos pelas características tipicamente sertanejas de sua terra natal. Tais características incluem diversidade de expressões corporais, recorrentes citações proverbiais durante as falas, a valorização da promessa feita, o cumprimento da lei “ao pé da letra”, a intimidade com Deus e a devoção a Nossa Senhora.

Benedito é o típico personagem mais antigo da obra suassuniana. Nordestino, o “amarelinho” ou “quengo” apresenta-se como um anti-herói, pobre, disforme ou sujo, porém possui uma inteligência e esperteza invejáveis.

Ele surge já em 1951, no entremez *Torturas de um coração* ou *Em boca fechada não entra mosquito*, voltando em *A pena e a lei*. Benedito vive e sobrevive por meio de trapanças e desentendidos, usando sua astúcia para conquistar a mulher cobiçada por todos, para humilhar os valentões da cidade e também ganhar uma ação movida contra Mateus, ao inverter todo o processo, transformando o juiz em réu.

Numa sociedade tão dividida e estagnada socialmente como a que observamos nos textos de Suassuna, a organização de classes é representada a partir de uma visão dicotômica do mundo. Tal visão consiste em dividir a realidade e as pessoas a partir do Bem e do Mal, resumindo o universo aos dominadores e dominados ou oprimidos. Aliás, essa divisão está muito bem representada na relação patrão e empregado (Vicentão e Benedito), em que também podemos perceber a importância do status e poder econômico na decisão da Justiça.

Nesse sentido, Benedito representa o elemento mais frágil e abandonado do sertão nordestino, tendo que se valer de sua “lábria” para conseguir sobreviver e se beneficiar da justiça dos homens. Ainda assim, o personagem não almeja a atuação sindical ou revolta coletiva, mas sim compensar a sua condição social por meio de artimanhas.

No último ato, os problemas sociais da região nordestina são apresentados com objetividade, como as questões de divisão de terras, que chegam a desencadear conflitos violentos, as más condições de vida e de trabalho dos caminhoneiros e retirantes que cruzam o Nordeste ou vão em busca de uma vida melhor, a miséria e a seca, a prostituição, etc.

A presença deste tipo de personagem marca os textos do autor paraibano e, apesar de todas as suas trapaças, não há nenhuma recriminação explícita quanto a conduta deles, pelo contrário, os amarelinhos são exaltados e reconhecidos pelo autor, que também os coloca sob a proteção divina do Criador, pois este sempre terá compaixão pela condição social e vida desmerecida dos mais necessitados, partindo do princípio cristão de que Deus é amor e tem predileção pelos mais pobres em detrimento dos ricos.

Jesus então olhou em volta dele e disse aos seus discípulos: “Como será difícil para os que têm riquezas entrar no Reino de Deus!” Os discípulos ficaram assustados com suas palavras. Mas Jesus repetiu-lhes: “Meus filhos, como é difícil entrar no Reino de Deus! É mais fácil um camelo passar pelo fundo de uma agulha do que um rico entrar no reino de Deus!”. Os discípulos ficaram atônitos ainda e diziam entre si: “Quem pode então salvar-se?” Olhando para eles Jesus disse-lhes: “Para os homens isto é impossível, mas não para Deus, porque para Deus tudo é possível”. (BÍBLIA, Marcos, 10, 23-27).

Apesar de seu caráter duvidoso, Benedito, no final, também é absolvido, pois vive na crua realidade do sertão nordestino, onde, por vezes, é comparado com o próprio purgatório no texto, devido a todo sofrimento e dificuldade já citados anteriormente e que atinge, especialmente, as classes menos favorecidas.

De fato, à exceção do primeiro ato, Benedito age sempre em benefício de terceiros, ora ajudando no julgamento de Mateus como defesa, ora procurando salvar a

todos quando reverte, no último ato, o Juiz em julgado. Aliás, sua ajuda ao próximo está muito bem expressa no primeiro ato, quando Benedito, em conversa com o amigo Pedro, deixa claro que resolve os problemas dos outros, mas não consegue resolver os próprios.

BENEDITO

Que nada! Meu plano vai dar certinho! Não é possível que eu passe o tempo ajeitando a vida dos outros e comigo dê errado toda vez. Porque parece que é um azar meu: sempre que planejo um golpe em benefício meu, dá errado. Mete-se uma falhazinha no meio e estraga o negócio. Prevejo tudo, acerto, tapo todos os buracos, mas, na hora mesmo, lá vem a falhazinha e vai tudo d'água abaixo. (SUASSUNA, 1971, p. 39-40)

Assim, Benedito mostra mais uma das virtudes louvadas pelo cristianismo, o amor ao próximo, o que também pesará a seu favor no julgamento final, presente no terceiro ato. Dessa forma, o personagem assemelha-se assim a outro amarelinho muito conhecido de Suassuna, João Grilo, de *O auto da compadecida*.

Mas se há personagens que se assemelham aos pícaros, também existem os que pensam mais em benefício próprio, os quais Mário Guidarini (*apud* BRAGA), professor e crítico literário, classifica como trapaceiros e maus em contraposição aos pícaros, os bons. Esse tipo de trapaceiro, nos textos de Suassuna, aproxima-se das figuras de Vicentão e Cabo Rosinha, pois estes buscam se beneficiar mesmo que para isso precisem prejudicar os mais pobres.

É importante salientar que a dupla representa Herodes e Pôncio Pilatos no último ato, julgadores diretos de Jesus Cristo, ainda assim, vemos que ambos são absolvidos no juízo final de *A pena e a lei*. Vale salientar que juntamente com os negros, os analfabetos, os retirantes e os artistas, os pícaros e trapaceiros formam o filão da dramaturgia de Suassuna, pois todos reverberam a essência dos que, socialmente, foram esquecidos pela história oficial do país.

Há ainda os que estão entre essas duas classificações, os malandros. Estes não são motivados apenas impulso de sobrevivência, mas também por uma vida mais prazerosa e confortável, como é o caso de Joaquim e Mateus. Tais motivações os levam a agir, na maioria das vezes, em benefício próprio, também recorrendo a manipulação das leis.

Joaquim, representando o retirante e Mateus, o vaqueiro oprimido e enganado pelo mau patrão, mostram-se desprotegidos e sobreviventes com um futuro, tal como Benedito. Porém, nesta dupla, não podemos observar todas as articulações tramadas por Benedito, visto que suas ações são motivadas por uma necessidade material mais aguda que não se nota no amarelinho. Joaquim, por exemplo, rouba um novilho para se beneficiar da parte que acreditava lhe pertencer da colheita de algodão nas terras de

Vicentão. Já Mateus furta um carneiro para subornar o Delegado e ser inocentado pelo mesmo, além de apresentar uma declaração da Prefeitura vencida para se safar da acusação de roubo do novilho.

Podemos concluir então que, ao contrário de Benedito, que busca agir dentro dos conformes da lei adaptando-os às suas necessidades, Mateus e Joaquim atuam, intencionalmente, fora da lei, ainda que a peça não os recrimine por seus atos imorais. Pelo contrário, a fala de Benedito chega a dar margem, inclusive, para uma leitura positiva do resultado das ações dos malandros, quando este afirma: “Quer dizer que tudo terminou se engrenando e a justiça foi feita...” (SUASSUNA, 1971, p.137), justiça que se descobre depois não ter sido tão justa quanto se acreditava.

Apesar das divergências de postura, a associação desses três personagens remete à dupla de pícaros/malandros habitualmente encontrada na dramaturgia de Suassuna, a exemplo de João Grilo e Chicó ou Cancão e Gaspar, emblemáticos das inúmeras situações de injustiça de um país com extremas desigualdades sociais, obrigados a, muitas vezes, partirem em busca de melhores condições de vida, tal qual o personagem de Joaquim.

Podemos perceber que apesar da tradição cristã ser representada na peça de Suassuna de modo figurativo e livre de profundas contestações, o tema da moralidade é, por vezes, subvertido e adaptado à realidade dos sertanejos, visto que estes, no fim da peça, são perdoados por seus atos falhos por já viverem em situações degradantes, como se, em vida, já estivessem no próprio purgatório.

Pedro e João também são personagens que possuem atributos de pícaros. Com uma vida incerta, característica constante nas personagens do paraibano, essa dupla apresenta também um aspecto picaresco que as demais não trazem: o nomadismo.

Pedro é o caminhoneiro e percorre o país sem fixar moradia em nenhum lugar, tal qual Afonso Gostoso, do entremez *Torturas de um coração*, um sedutor que mantém um caso em cada lugar que passa. Por outro lado, Pedro também é o reflexo da vida dessa classe de trabalhadores que são submetidos, diariamente, à insalubridade da profissão, sofrendo com o calor, a má remuneração e os perigos da estrada.

João, por sua vez, mostra-se também galanteador, boêmio e sem destino fixo, porém ignora sua situação econômica, configurando-se um poeta, alguém que vive em seu próprio mundo inventado. Ele representa os cantadores nordestinos, pícaros sobreviventes à mesma injustiça social que marca a nação e acentua-se no Nordeste. Aqui podemos perceber uma homenagem às raízes culturais de Suassuna as quais ele faz questão de enfatizar e admitir nas entrevistas, condensadas no *Romanceiro Popular Nordestino*.

A referência a estas personagens como uma dupla não é motivada por qualquer interação observável no decurso de *A Pena e a Lei*. Na verdade, Pedro e João assemelham-se, apenas, por apresentarem alguns traços picarescos, por representarem inelutáveis sedutores e por manterem ambos estilos de vida pautados pela errância, pela ausência de morada fixa, pelo facto de se encontrarem ambos, permanentemente, entre realidades, entre amores, entre espaços – um viaja no seu camião, o outro percorre o Sertão através da poesia. Ambos povoam, também, o “mundo sertanejo mítico” a que Suassuna, inúmeras vezes, alude. Pedro é o herdeiro teatralizado de Pedro de Águeda, um dos muitos ‘homens de caminhão’ que o dramaturgo acolhe nas suas recordações de infância e juventude, o mesmo espaço, aliás, donde emergem as figuras de António Marinho e António Marinheiro, os dois primeiros cantadores que o autor ouviu, ainda criança, agora personalizados na figura de João Benício. (BRAGA, 2007, p.91)

Ambos possuem a mesma origem, a tradição popular oral nordestina, uma cultura representativa e de raízes fixas, influenciada tanto por indígenas, quanto por africanos e europeus, aspecto observável nas diferentes manifestações folclóricas e populares, ainda que haja variações de estado para estado. Toda essa riqueza cultural faz parte das recordações de infância do autor.

Mas apesar da abundância de personagens masculinos, há também personagens femininos na peça do autor que, aliás, exercem papéis muito significativos. Marieta é uma delas. Prostituta, sedutora e desejada pelos homens, além de denunciar uma situação social latente de sua região, também alude à personagem bíblica Maria Madalena.

Maria Madalena, conforme a tradição cristã, é descendente de uma família de reis, filha de Ciro e Eucácia, porém seus irmãos, Lázaro e Marta, se desfizeram de tudo o que tinham ao saber da chegada de Jesus à cidade. Ainda que nem tudo esteja devidamente registrado na Bíblia Sagrada, sabe-se que Maria Madalena, diferente de seus familiares, sucumbiu ao pecado dos desejos carnis, se entregando à luxúria. No entanto, cansada dessa vida e arrependida de seus atos, foi procurar Jesus ao saber de sua passagem pela região, mas ao chegar lá, se viu indigna de tocar no Senhor, então decidiu lavar os pés dele com suas próprias lágrimas e enxugar com seus cabelos. Ainda assim foi recriminada pelos demais, mas Jesus a perdoou e fez dela uma de suas discípulas.

Maria Madalena aparece, a partir de então, em vários eventos importantes da vida de Jesus registrados no *Livro Sagrado*. Ela esteve presente em seu julgamento, ouviu Pôncio Pilatos pronunciar sua sentença de morte, presenciou Jesus sendo espancado e humilhado pela multidão e foi uma das mulheres que estava perto dele durante a crucificação na tentativa de confortá-lo. Além disso, testemunhou sua ressurreição e foi responsável por alertar os outros sobre essa boa nova, de acordo com o livro de João, da *Bíblia*.

Já Marieta, em *A pena e a lei*, longe de ser um personagem passivo, passa pelo crivo analítico do autor ao criar seus traços psicológicos. Marieta, interpretada por Cheirosa, possui todas as características, boas e más, da mulher forte e sedutora, o que podemos confirmar na fala ambígua de Benedito, seu pretendente apaixonado:

BENEDITO

E o que é que eu posso fazer, Pedro? A mulher tem todas as qualidades: ingrata, cruel, fingida, cheia de ternuras e de malícias, ingênua, cabotina, sincera, leal, incapaz de uma traição, falsa, traidora, bonita, sem escrúpulos.... É maravilhosa! Depois que ela apareceu por aqui, vinda da serra, anda todo mundo doido! (SUASSUNA, 1971, p.37)

De fato, depois da morte dos personagens, no Terceiro Ato, é que se descobre o passado nebuloso de Marieta, que na verdade se chamava Madalena, mas foi obrigada a trocar de nome pela dona da “pensão” em que morava, pois esta acreditava que seu nome era de “mocinha”. Ela faz parte do “bando de Marias de nome trocado, obrigadas a parar em quatro lugares: a casa, a pensão, o hospital e o cemitério! ” (SUASSUNA, 1971, p. 165) e sua vida influencia o seu comportamento durante a peça até mesmo na hora da morte, pois ela “morre de besta”, antes mesmo de conseguir realizar seu maior sonho, se casar na igreja.

Marieta é, portanto, mais um dos meios que o dramaturgo utiliza para retratar a realidade de sua região, ainda que revestida de comicidade. Essa crítica aparece em toda a peça, seja ao revelar que o delegado, Cabo Rosinha, aceita subornos ou nos momentos musicais. Além disso, em referência à personagem bíblica, Marieta, se achegando por trás de Cristo, representado por Cheirosa no Terceiro Ato, coloca o manto em seus ombros e também enxuga seus pés com os cabelos.

Outros dois personagens interligados e que merecem uma leitura mais atenta são Cabo Rosinha e Vicentão Borrote. Os “valentões” de Taperoá são herdeiros de uma classe muito antiga na História da Literatura: os Capitães. Esse tipo de atuação rememora as comédias de Plauto e as Atelanas, farsa popular na Roma antiga, baseada no improviso e marcada pelos personagens-tipo e remete, principalmente, à *Commedia dell’Arte*, adaptada aos dias atuais.

Até ao século XV, cristalizam-se aqueles traços para dar origem ao momento mais significativo da história do Capitão: o período da *Commedia dell’Arte*. Giangurgolo, Il Vappo e Scaramuccia são os fundadores daquela “família”. A sua fama estende-se por toda a Europa, criando “herdeiros” e sucessores da linhagem: Spavento, Cocodrillo, Matamoros ou, ainda, Horribilibifibrax. (BRAGA, 2007, p.95)

Nesse sentido, Cabo Rosinha e Vicentão Borrote proporcionam, também, o traço figurativo do Capitão, pois o Delegado se orgulha em dizer que não sente medo de absolutamente nada, ao passo que o Fazendeiro conta, com muito exagero, vários dos seus feitos de valentia durante a sua carreira:

VICENTÃO

Uma vez eu peguei um cabra forte, um valente assassino e dei-lhe um talho, dei-lhe um soco na amarra do chocalho que o sul do sujeito virou norte; com a minha peixeira dei-lhe um corte, transformei em mulher esse rapaz: pus a banda da frente para trás, pus a banda de trás bem para a frente. Desde então falou fino esse valente: se tiver quem duvide eu faço mais! (SUASSUNA, 1971, p.91-92)

Porém, toda essa valentia é desmascarada por Benedito ainda no primeiro ato e ambos se revelam completamente diferentes do que projetavam, desejando na verdade cultivar flores e criar passarinhos, respectivamente. Tal episódio deixa clara a desmoralização a qual os personagens são submetidos, o que pode ser relacionado ao conceito de carnavalização de Bakhtin, a partir da desmoralização sofrida por personagens que representam o poder.

Bakhtin pesquisou a vida cotidiana da Idade Média e se deu conta de que era possível conhecer as pessoas que viveram naquela época a partir de duas concepções principais: uma vivida no espaço interno de casa – sujeitas as regras e normas de conduta e outra vivida no espaço externo (ruas, praças, salões) – sem normas e regras, mas permeados pela imoralidade. Assim, na Europa dos séculos XVI e XVII, o carnaval surgia como uma válvula de escape para que os cidadãos de bem pudessem aproveitar o melhor desses dois mundos.

Em sua obra, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, Bakhtin parte do princípio de que o carnaval não era para ser assistido e sim vivenciado, pois nesse momento as regras de conduta às quais somos submetidos são ligeiramente subvertidas, fazendo com que o modo de se relacionar se torne mais livre. A partir disso, em sua teoria discutem-se três conceitos fundamentais: a excentricidade, que se dá quando o homem deixa de se retrair e se permite tudo o que estava reprimindo; a Méssalinces, que se refere a aproximação dos contrários e a Profanação, a base para as transgressões carnavalescas.

Para Bakhtin a interiorização dos procedimentos carnavalescos na prosa de ficção faz com que a literatura se torne “Paródia” da realidade, mas ao mesmo tempo, a carnavalização na dramaturgia reconfigura o modo de encenar, pois consiste em uma encenação sem limites rigorosamente definidos entre o público e atores, representando assim um novo modo de relações humanas, oposto às relações hierárquicas pré-

estabelecidas. Esse modo de representar reflete o desejo do homem se libertar da dominação do outro, prática cristalizada dentro da ordem social, ou seja, a carnavalização na literatura compreende, acima de tudo, um novo modo de interação humana totalmente oposta às relações hierárquico-sociais.

A subversão de valores e tom paródico podem ser reconhecidos nos personagens já citados Vicentão e Cabo Rosinha, pois estes são desmoralizados na frente da mulher desejada, Marieta, e assim perdem o status de valentes pelo qual tanto prezavam.

Mas se podemos reconhecê-los no *Miles Gloriosus* ou na galeria de soldados fanfarrões da *Commedia dell'Arte*, a sua linhagem directa remete para Cabo Setenta e Vicentão, personagens recorrentes do teatro de mamulengo, criadas pelo marionetista Cheiroso. De fato, esta dupla insere-se, perfeitamente, na estrutura social denunciada e criticada por Suassuna. Se um representa a classe dos poderosos fazendeiros, pelo seu lado mais negativo de arrogância e desprezo pelos trabalhadores, o outro traz à cena o carácter parcial da autoridade e a sua predisposição para o suborno. Ou seja, se um representa o poder do dinheiro, o outro é a imagem do poder militar, ambos naturalmente integrados numa sociedade crivada de injustiças e na qual exercem toda a sua prepotência. Desmascarar as suas fraquezas, as suas paixões e gostos secretos, humilhando-os publicamente, surte grande comicidade ao nível da representação. Já no plano ideológico, a sujeição daquelas duas figuras ao ridículo corresponde à denúncia de um sistema corrupto e de compadrio, do qual são protagonistas. (BRAGA, 2007, p.96)

Benedito então triunfa sobre os poderosos e o episódio lhe atribui algum tipo de poder, conquistando assim o respeito dos demais envolvidos, em especial, de Marieta. Essa cena pode ser compreendida como um fenómeno típico do Carnaval: a destruição e o rebaixamento dos que detêm o poder, constituindo, dessa forma, uma nova ordem social inversa à anterior.

No segundo ato, Vicentão é descrito de forma grotesca por Joaquim, que acentua seus defeitos chamando-o de caloteiro, avarento e mau patrão. O fazendeiro, que já tem uma idade avançada, também é desqualificado na peça pelo seu mau cheiro, sendo chamado de “plastrada de jumento”, “bode ou pai-de-lote”, “fundo de garrote” e “sovaco de sargento”. Dessa forma, seu status social é rebaixado ao passo que seus defeitos físicos ou traços de personalidade são expostos descaradamente.

Mas ainda que tenha esse carácter grotesco, os textos de Suassuna não comportam outro aspecto comum nesse tipo de literatura analisada por Bakhtin, a linguagem obscena. Pelo contrário, a linguagem urbana e cheia de regionalismos nos mostra um pouco da riqueza cultural daquela região, mas nunca chega a ser indecente a ponto de sofrer censura.

A cultura nordestina também está expressa nas músicas, em especial quando estão em cena Cabo Rosinha e Vicentão Borrote, pois o ritmo da cantoria, para um ouvido mais

atento, traduz certa ironia do autor, pois o galope e o martelo agalopado, geralmente são resguardados para cantos de bravura e acompanham a voz dos heróis, mas aqui servem de trilha sonora para os casos de falsa valentia da dupla.

No que tange à cultura nordestina popular, conforme LESSA (2013), o martelo agalopado constitui-se de um estilo poético utilizado por cordelistas e cantadores nos improvisos ou textos escritos. Baseia-se em uma ou mais estrofe(s) de dez versos decassilábicos, com ritmo forte, geralmente marcadas tonicamente nas sílabas 3, 6 e 10, formando assim dois anapestos e um peônio de quarta. Seu emprego, nesse trecho da obra suassuniana, desencadeia um efeito cômico aos que estão familiarizados com esse tipo de som além de ser uma referência explícita ao romanceiro popular nordestino.

Acerca dos demais personagens da peça, temos Padre Antônio, outro extremo de conduta, um dos mais atuantes e de papel decisivo no segundo ato, pois é sua palavra que garante a absolvição de Mateus no caso do novilho furtado, ainda que sua memória o engane e ele tenha sido ludibriado pelo amarelinho Benedito. A perda da memória é apenas uma das várias consequências que os anos lhe trouxeram.

Ele é como o nordestino sem identidade em meio à multidão. Na seca, perdeu até mesmo o sobrenome, além de passar a vida inteira na mesma posição social e exercendo o mesmo ofício, o de Padre. Sua fala no último ato evidencia um pouco dessa descaracterização.

PADRE ANTÔNIO

Com a morte devo ter recuperado minha juventude e perdido minha caduquice, minha surdez, o cansaço de todos aqueles anos de sertão! Quando cheguei lá, era o Padre Antônio Cavalcanti Wanderley. Com dois anos de sertão, o nome ficou reduzido a Padre Antônio Cavalcanti. Mas veio a seca de 32, e, quando ela acabou, eu já passara a ser somente Padre Antônio. Afinal, perdi o nome. Eu me mantive na linha: perdi o nome, mas não recebi nenhum outro em lugar dele. Fiquei sendo 'o padre'. (SUASSUNA, 1971, p.174-175)

Aliás, Padre Antônio é o único que sofre algum tipo de transformação após a morte, resultado, talvez, de sua retidão de caráter e idoneidade, qualidades escassas nos demais personagens. Diferente de *O auto da compadecida*, em *A pena e a lei* o padre não chega a ser ridicularizado, apesar de ter a audição já comprometida e estar até caduco.

Aqui se percebe a religiosidade profunda do povo nordestino, que mantém profundo respeito pelas figuras religiosas, concedendo-lhes o crédito de pessoas extremamente confiáveis. Isso pode ser visto quando Benedito usa sua fala contra a de João, tentando desqualificar a testemunha de Vicentão Borrote, quando este o acusa de ingerir bebida alcoólica tanto quanto João.

BENEDITO

Mas acontece que eu não sou testemunha! A testemunha de Mateus é Padre Antônio, e você não vai dizer que ele bebe! Está aí: é a palavra de um que bebe contra um que não bebe, um cantador contra um sacerdote! (SUAASUNA, 1971, p.113)

Padre Antônio está entre o homem comum e as figuras religiosas do teatro de Suassuna, pois padece das doenças e da senilidade próprias de todos os homens, mas também se beneficia de um caráter ilibado, capaz de inocentar alguém praticamente condenado, como é o caso de Mateus.

Sem dúvida, os personagens mais emblemáticos desta peça são Cheiroso e Cheirosa, os donos dos mamulengos. A dupla tem função de apresentar o espetáculo, mas também atuam como personagens, com participação direta na ação. Suas intervenções no Prólogo e no Epílogo de cada ato não interferem na trama central, mas são essenciais para o enriquecimento da obra e sua interpretação como um todo.

No terceiro ato, Cheiroso assume o ápice da sua interpretação e encarna Jesus Cristo, o julgador dos homens, o dono do mamulengo, que julga e também é julgado. Juntamente com Cheirosa, que vai acompanhando os desígnios do mamulengueiro, ambos desenvolvem dois papéis. Num primeiro momento, com Cheiroso, ela apresenta cada um dos atos explicitando sua moralidade. Num segundo momento, ela representa Marieta e interfere na trama de modo mais objetivo.

A questão da moralidade aliada a reflexões sobre a vida é, aliás, constantemente evocada na peça, especialmente nas vozes da dupla de apresentadores, a exemplo do fechamento do primeiro ato, *A inconveniência de ter coragem*:

CHEIROSO

A vida traiu Rosinha,
traiu Borrote também.
Ela trai todos nós,
quando vamos, ela vem,
quando se acorda, adormece,
quando se dorme, estremece,
que a vida é morte também.

CHEIROSA

Os três procuraram tanto
sua coragem provar!
Perdeu-se a pouca que tinham
e a mulher, pra completar.
Provei que é inconveniente ter fama de valente,
difícil de carregar! (SUASSUNA, 1971, 84-85)

Perante esta dupla de atores que exercem tanto o papel de personagens, quanto de narradores, podemos observar, segundo Braga (2007), traços do teatro narrativo brechtiano, somados à musicalidade e ao aspecto cômico. No entanto, enquanto Suassuna

se afasta do alemão no que tange à militância política, aproxima-se dele no formato dessa peça e na abordagem do metateatro.

Todos os recursos expostos não bastariam, para obter o recurso desejado, se o ator representasse à maneira tradicional, identificando-se totalmente com o seu papel. O ator épico deve “narrar” seu papel, com o “gestus” de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele. Por uma parte da sua existência histriônica – aquela que emprestou ao personagem – insere-se na ação, por outra mantém-se à margem dela. Assim dialoga não só com seus companheiros cênicos e sim também com o público. Não se metamorfoseia por completo ou, melhor, executa um jogo difícil entre a metamorfose e o distanciamento, jogo que pressupõe a metamorfose. Em cada momento deve estar preparado para desdobrar-se como sujeito (narrador) e o objeto (narrado), mas também para “entrar” plenamente no papel, obtendo a identificação dramática em que não existe a relativização do objeto (personagem) a partir de um foco subjetivo (ator). Que o distanciamento pressupõe a identificação – pelo menos nos ensaios – foi destacado por Brecht. [...] Ao distanciar-se do personagem, o ator-narrador, dividindo-se a si mesmo em “pessoa” e “personagem”, deve revelar a “sua” opinião sobre este último; deve “admirar-se ante as contradições inerentes às diversas atitudes” do personagem. Assim, o desempenho torna-se também tomada de posição do “ator”, nem sempre, aliás, em favor do personagem. O ponto de vista assumido pelo ator é o da crítica social (ROSENFELD, 1985, p. 162-162).

Ainda que tal ocorrência não se verifique em toda a obra de Suassuna, em *A Pena e a Lei*, Cheiroso e Cheirosa fazem o papel de apresentadores e também de atores ao interpretarem Cristo e Marieta. Porém nenhum dos dois encara a função de condenar os demais quando interagem na trama, demonstrando um sentimento de empatia e compaixão, mas enquanto intermediadores do espetáculo, orientam a interpretação do público tencionando a um moralismo cristão. Dessa forma, a peça expõe os dois lados da fé religiosa, o perdão das falhas humanas e o amor incondicional de Deus em contraposição às rigorosas leis de conduta difundidas entre os cristãos, especialmente dentro da Igreja.

O último ato da peça, conforme já dito, apresenta o julgamento das personagens. É interessante observar no início do ato as discussões de Cheiroso e Cheirosa acerca desse ato. O modo como a peça foi escrita deixa a entender que além de apresentadores, a dupla é responsável por todo o espetáculo, desde a disposição do cenário até o destino dos personagens.

Já antropomorfizados, em oposição ao primeiro e segundo atos em que os personagens se caracterizam como mamulengos e “metade humanos-metade bonecos”, respectivamente, no terceiro ato observamos o despertar dos integrantes da história. Suassuna deixa claro já na didascália do primeiro ato que, ao fim da peça, os personagens representarão “com rostos e gestos totalmente normais – isto é, normais dentro do poético

teatral – para indicar que só então, com a morte é que nos transformamos em nós mesmos” (SUASSUNA, 1971, p.29).

Cheiroso, que pleiteia representar Cristo, dialoga com Cheirosa no início do terceiro ato a fim de ajustar os detalhes da peça. Esse trecho é bastante significativo, pois dá a entender que o autor faz uma reflexão da temática de suas peças, que quase sempre envolvem religião, a exemplo de sua obra mais famosa, o *Auto da Compadecida*.

Essa reflexão aparece quando Cheiroso começa a explicar seu desejo de encenar um julgamento no ato final e recebe uma resposta inusitada da companheira de cena, quando esta diz: “Pois vão dizer que você não tem mais imaginação e que só sabe fazer, agora, ‘Auto da Compadecida’!” (SUASSUNA, 1971, p. 141). Em réplica à Cheirosa, o dono do mamulengo comenta que para não correr tal risco fará algumas alterações no enredo da peça, que consiste em alterar a natureza do personagem central, o Cristo, que agora “em vez de ser sabido, é besta e [...] em vez de tudo se passar no céu, se passa no inferno” (SUASSUNA, 1971, p. 141). Um mistério na interpretação da peça, pois o cenário do último ato em nada remete ao ideário de inferno cristão, mas, assim como aos anteriores, mantém-se na simplicidade de móveis e objetos, privilegiando o minimalismo.

O status social de Cristo na peça também é discutido pelo casal. Cheirosa desdenha do companheiro por este ser um simples mamulengueiro e faz, novamente, referência à bíblia ao comentar que Jesus era carpinteiro “que era uma coisa melhor” e mesmo assim ninguém acreditou que ele fosse o Salvador, por isso ninguém daria crédito a Cheiroso por saberem sua profissão.

Cheiroso, astuto como sempre, então combina para que a colega o cubra com um manto caso não lhe dessem crédito, o que realmente acontece mais tarde. A atitude de Cheiroso, de aparecer sem nenhuma cerimônia ou indumentária especial, pode ser interpretada como alusão à simplicidade de Jesus Cristo que, de acordo com os relatos bíblicos, nunca fez questão de se destacar ou se aproveitar do fato de ser o filho de Deus, até mesmo no Calvário, quando seus julgadores o escarneceram e disseram-lhe para suplicar misericórdia ao seu Pai celestial.

Com efeito, a religiosidade cristã na obra de Suassuna além de ser latente é passiva em relação à cultura católica. Isso pode ser visto por meio do apelo aos santos, em especial Nossa Senhora de Aparecida, o respeito às figuras católicas como bispos e padres, a inspiração dos santos nos nomes dos personagens como João, Benedito e Madalena, o rigoroso cumprimento das promessas aos santos, a crença na justiça divina, entre outros.

Como afirma Lira (*Apud* ENEDINO e IGNÁCIO), não há obra literária que não comporte a visão de seu autor: sua ideologia, sua maneira de encarar o mundo, a estrutura

e as condições sociais que o envolvem. Por outro lado, “o discurso do herói sobre si mesmo é permeado pelo discurso do autor sobre o herói; o interesse (estético-cognitivo) que o acontecimento apresenta para a vida do herói é englobado pelo interesse que ele apresenta para a atividade artística do autor”.

Tal concepção se aproxima do maravilhoso, à medida que não contesta a ordem divina/sobrenatural dos acontecimentos, tomando como verdade absoluta todas as doutrinas cristãs. Sendo assim, a partir da percepção de Suassuna, podemos observar que seus personagens realmente acreditam no julgamento final, no poder de Salvação de Jesus Cristo e tudo isso é representado sem nenhuma instabilidade ou divergência, o que, de certa forma, corrobora com o conceito de maravilhoso já discutido anteriormente.

Indo ao encontro da cultura cristã, Cheiroso intenta reencenar alguns dos principais episódios da morte e ressurreição de Cristo:

CHEIROSA

[...] O que é que você está comendo aí?

CHEIROSO

É um pedaço de pão e um resto de vinho que me deram: significa já a Ceia da Quinta-Feira Santa. Mas a peça se passa na Sexta, dia da morte do Cristo.

CHEIROSA

Que episódios você escolheu para evocar a morte?

CHEIROSO

A negação de Pedro, o beijo do jardim, alguma coisa do julgamento e a morte. Acho que basta. (SUASSUNA, 1971, p.141-142)

Depois disso, Cheiroso e Cheirosa ainda discutem os detalhes dos personagens, explicitando que cada hora que uma luz piscar é sinal de que mais uma pessoa da trama morreu e assim esses passam para a encenação de fato, representando como suas personagens – Cristo e Marieta. Em *A pena e a lei* não se observa a homogeneidade do ator entre o sujeito (narrador) e objeto (narrado), pois a linha divisória que se estabelece com Cheiroso/Cristo e Cheirosa/Marieta é bem clara e definida.

Após todos os personagens se reunirem no mesmo lugar, Cheiroso aparece informando-lhes que representa Cristo e, conforme o esperado, não é levado a sério, mas assim que Marieta coloca o manto sobre suas costas e enxuga seus pés com os cabelos, os mortos começam a acreditar no que o mamulengueiro disse, como se o manto tivesse algum poder sobrenatural de transformar o homem em Deus ou a roupa pudesse dar “certa ordem de um Juiz, Professor ou coisa assim”, de acordo com Vicentão. No entanto, ao informar que todos serão julgados por seus atos terrenos, o gatuno Benedito se apressa logo em tentar reverter a situação. Trecho destacado, inclusive, por Sábato Magaldi, em *Moderna Dramaturgia Brasileira*:

Mas, quem é o responsável pela humanidade imperfeita? Ao admitir essa pergunta, o texto aceita implicitamente preceder o julgamento do homem pelo juízo sobre a criação. Benedito assim se dirige a Cheiroso: “Então Vossa Excelência vai me desculpar, mas antes disso quem deve ser julgado é Vossa Excelência, Vossa Eminência, Vossa Mamulenguência! Antes de nós fazermos qualquer coisa, o senhor criou a gente e inventou o mundo, foi o senhor quem inventou a confusão toda”. E Cheiroso, criador dos homens do teatro de mamulengos, agora identificado com salutar irreverência a Deus, criador do mundo se submete à indagação dos homens. O próprio Benedito havia apresentado uma alegoria da injustiça terrena, sintetizando a revolta cristã do autor: “O mundo que eu conheci foi uma cavalhada: os grandes comerciantes de fora montados nos de dentro, os de dentro nos fazendeiros, os fazendeiros nos vaqueiros, os vaqueiros nos cavalos”. Entretanto, nenhuma das personagens repudia a vida que teve. Se lhes fosse dado retornar ao mundo, aceitariam de novo o fardo, desde que, segundo Benedito pede e Cheiroso reconhece como legítimo, se continuasse “com o direito de lutar para conseguir melhoria de vida”. (MAGALDI, 1998, p. 74)

Cheiroso então aceita ser julgado e ainda se propõe a formular as perguntas que poderão incriminá-lo. Logo após a primeira pergunta, ele salienta que todos os personagens morreram, de certa forma, em decorrência do outro. Seja por algo que o companheiro de cena falou, alguma ajuda prestada que acabara culminando na morte de um personagem ou mesmo na tentativa de ajudar uns aos outros. Embora todas as mortes tenham relação com outro personagem, a explicação para elas é permeada de comicidade e sátira dos termos médicos, como no caso de Joaquim, que morreu ao ser alimentado por padre Antônio, depois de vários dias sem comer. João, ao explicar a morte do colega, afirma que:

O íntimo de suas entranhas, chamejante e calcinado, recebeu a presença alimentar, e, quando o primeiro resquício passou pelo piloro, houve um dramático apelo, que, partindo do fígado, teve incrível ressonância, desde o interior das arcadas superciliares às anfractuosidades mais resistentes da cintura pelviana, a chamada *pelvis anfracta*. O sistema ósseo sofreu uma contração aguda e povoada de vibrações, os pulmões se contraíram, expelindo a seiva da vida que caminha em suas artérias, e, antes que lhe prestassem qualquer socorro, você esticou a canela. (SUASSUNA, 1971, p. 188-189)

As descrições das mortes são um misto de termos médicos equivocados, com muitos exageros, e uma linguagem regional. Podemos analisar a partir disso que a morte se relaciona com a convivência diária entre os homens, sendo influenciada direta ou indiretamente pelo próximo. Tendo em vista que a morte é consequência do pecado original, de acordo com a concepção cristã, o mamulengueiro, representante de Cristo, se vê, mais uma vez, sendo julgado por sua criação, por isso pergunta aos personagens se seria necessário morrer novamente para que esse pecado se dissipe de uma vez por todas e nem ele, nem seu Pai precise responder novamente por isso.

Nesse momento, em uma clara alusão à famosa passagem bíblica, quando um dos discípulos diz desconhecer Jesus durante seu julgamento, o personagem Pedro de *A pena e a lei* se recusa a morrer no lugar de Cheiroso para salvar os companheiros e ainda diz que “não conhece, não quer conhecer e tem raiva de quem conhece” o Cristo-Cheiroso, cantando como um galo logo na sequência, o que indica a recriação da Paixão de Cristo, segundo Cheiroso.

O mamulengueiro então se pergunta: “vale a pena fazer parte da vida, sabendo que a morte é inevitável?” (SUASSUNA, 1971, p. 200), questionamento que o leva a seu inquisidor, representado por Vicentão. Vale salientar que este trecho também remete ao aspecto filosófico presente em Hamlet, quando o protagonista se questiona sobre a natureza do Ser. Este último parágrafo, de acordo com as didascálias “fala no tom dos recitativos da Paixão, mas com um matiz de escárnio, como se tudo fosse uma palhaçada”. (SUASSUNA, 1971, p. 200). Ainda assim, Vicentão, que representa Pilatos, diz que não vê em Cristo-Cheiroso mal algum e transfere a responsabilidade do julgamento para Herodes, interpretado por Benedito.

Mais uma vez, Cheiroso, no papel de acusador, filosofa sobre o sentido da vida, tal como o personagem de Shakespeare, e se pergunta: “vale a pena ser mergulhado nesse espetáculo turvo e selvagem, sabendo que o mal assim marca o sol do mundo?” (SUASSUNA, 1971, p. 200). Benedito-Herodes então lhe pede uma prova de que ele é realmente filho de Deus, tal qual a Paixão de Cristo da Bíblia Sagrada. No entanto, o acusado não aceita, pois acredita que muita coisa deve ser deixada em segredo.

Essa fala nos remete às várias tentações que Jesus sofreu, quando muitos duvidaram de seus poderes e lhe pediram provas para que pudessem acreditar em sua santidade. No próprio calvário, de acordo com a tradição cristã, alguns inimigos chegaram a zombar de Cristo, pois acreditavam que, se o nazareno fosse realmente filho de Deus, não seria crucificado e sairia daquela situação utilizando sua “magia”.

Jesus também foi tentado pelo diabo várias vezes. Segundo a Bíblia, Satanás o desafiou a dar provas de que era realmente o filho de Deus, além de tentar enganá-lo para que cometesse pecado. Tais provações podem ser observadas em vários livros, em especial no de Mateus.

Depois, Jesus foi levado pelo Espírito ao deserto, para ser tentado pelo diabo. Durante quarenta dias e quarenta noites esteve jejuando; depois sentiu fome. Aproximando-se o tentador, disse-lhe: “Se és o Filho de Deus, manda que estas pedras se transformem em pães”. Mas ele respondeu: “Está escrito: ‘Não só de pão vive o homem, mas de toda palavra que sai da boca de Deus’”. Em seguida, o diabo o levou à Cidade Santa e o colocou no ponto mais alto do templo e disse-lhe: “Se és o Filho de Deus, lança-te lá embaixo, porque está escrito: ‘Ele

dará ordens aos seus anjos a teu respeito, e eles te tomarão nas mãos, para que não tropeces com o pé em alguma pedra”. Respondeu-lhe Jesus: “Também está escrito: ‘Não tentarás o Senhor, teu Deus’”. De novo, o diabo o levou para um monte muito alto. Mostrou-lhe todos os reinos do mundo com seu esplendor e disse-lhe: “Tudo isso te darei se, prostrado, me adorares”. Então, Jesus lhe disse: “Vai-te, Satanás, porque está escrito: ‘Ao Senhor teu Deus adorarás e só a ele prestarás culto’”. Então o diabo o deixou. E os anjos se aproximaram para servi-lo. (BÍBLIA, Mateus, 4, 1-11)

Dessa forma, observamos no terceiro ato mais uma clara referência a uma das mais famosas passagens bíblicas, que diz respeito à força e resistência de Jesus Cristo ao pecado, além de sua clareza no que tange os mandamentos de seu Pai, ao qual conhecia profundamente, por isso não se deixou enganar. Cristo é um exemplo que deve ser seguido. Sua representação na peça também revela valores como retidão, justiça e santidade.

Após o comentário sobre se manter algumas coisas em segredo, Cristo-Cheiroso pergunta aos personagens e, conseqüentemente, ao leitor ou espectador: “Vale a pena viver sabendo que a vida é um dom obscuro, que nunca será inteiramente entendido e captado em seu sentido enigmático?” (SUASSUNA, 1971, p. 200), questionamento que o leva novamente a Pilatos, mas este coloca a decisão nas mãos do povo, responsáveis por escolherem entre “Jesus e Barrabás”.

Conforme o esperado, todos escolhem Barrabás e Cristo-Cheiroso é condenado à crucificação, entregando ao seu Pai a sua alma. Porém, em seu último questionamento, o injustiçado pergunta se os personagens estão dispostos a aceitar o mundo tal como ele é, sendo aquela cruz o centro de tudo. Esta última interrogativa nos leva a acreditar que a cruz representa não só o sofrimento dele mesmo, mas de todos os demais personagens, que representam aqueles que sofrem para sobreviver, em especial no sertão nordestino.

Diante da pergunta, todos respondem que sim e Benedito ainda impõe uma condição: a de poder continuar lutando para melhorar de vida, direito prontamente concedido por Cristo-Cheiroso. Na sequência, João, o poeta, acrescenta que “o mundo podia ser meio ruim e meio doido, mas parecia tanto com a gente e já estava tão acostumado com ele” (SUASSUNA, 1971, p. 204), seguido por Joaquim, que admite a generosidade de Vicentão, com quem sempre viveu em “pé de guerra”, mas o apoiou na ocasião em que sua mãe adoeceu.

E assim Cristo-Cheiroso é absolvido e todos voltam a viver, sendo perdoados de seus atos, seja a ganância, a luxúria ou a esperteza em benefício próprio. A recriação da Paixão de Cristo aqui, apesar de satírica não chega a ser desrespeitosa. Ela corrobora com a ideia central do texto de que as condições dos personagens os levaram a cometer tais atos, por vezes ilegais ou imorais.

Ainda que se trate de um metateatro, ou seja, o teatro dentro do teatro, podemos observar a presença do maravilhoso nessa obra de Suassuna, explicitada pelo conjunto de suas características, visto que o texto respeita a tradição e a cultura do teatro medieval, assim como as crenças católicas, sem questionar seus pressupostos. Pelo contrário, os personagens são devotos a santos e têm Deus como seu único salvador, tanto que passam a respeitar o mamulengueiro somente a partir do momento que se dão conta de que este realmente representa Cristo. Dessa forma, o acontecimento extraordinário é contado de maneira natural, sem colocar em questão a veracidade de tudo aquilo.

A pena e a lei foi uma obra aprimorada pelo autor, que escreveu o segundo ato especialmente para a peça. Aqui ele mostra toda a sua capacidade de relacionar o regional com o universal, além de saudar o teatro medieval e dar espaço para as outras artes como a música, a poesia e o mamulengo. Suas reflexões sobre a vida ultrapassam os limites da vida do sertanejo, pois expõem inquietações próprias do ser humano. Além disso, inova ao representar o julgamento do Criador pelas imperfeições do mundo. Trecho também destacado por Magaldi em sua análise:

Findo o processo da Criação, Cheiroso pode concluir a peça: “Pois uma vez que julgaram favoravelmente a Deus, assim também ele julga vocês. Erros, embustes, enganar, traições, mesquinhas, tudo o que foi a trama de suas vidas perde a importância diante do fato de que vocês acreditaram finalmente em mim e diante da esperança que acabam de manifestar. (...) Jesus foi mais uma vez julgado e crucificado. Os homens comeram sua carne e beberam seu sangue, esse fruto da videira que ele afirmou que não beberia mais até que viesse o Reino de Deus”. A trama bem elaborada, que o dramaturgo urdiu em função do alto propósito catequético, conseguiu realizar o intento expresso por Cheiroso no início do terceiro ato: “vamos ver se consigo acentuar a extraordinária significação da virtude da esperança. Sempre me impressionou a tremenda importância que se dá ao pecado do desespero. Está certo, mas se é assim, se o desespero é coisa tão grave, a esperança deve ser algo de virtude maravilhosa, pois é o contrário dele”. (MAGALDI, 1998, 74-75)

Embora os textos de Suassuna não se configurem como heresia, não deixam de ser críticos, pois, ainda que Cristo-Cheiroso, representando Deus e toda a sua criação, seja absolvido na peça, o fato do texto expor seu julgamento e questionar o valor de sua criação revela uma ideia original do paraibano, que transcende o caráter meramente catequizante ou cômico de sua obra.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao passo que a religiosidade nos textos de Suassuna, especialmente em *Auto da compadecida* e *A pena e a lei*, objeto desta análise, pode ser compreendida como maravilhosa, em Plínio Marcos vemos o fantástico em cena. Ao entrar em contato com sua peça, *Querô*, o leitor se vê diante da hesitação entre a explicação real e a imaginária para a visão que o personagem principal tem da mãe morta, tendo em vista que está debilitado e prestes a morrer.

Já em *Auto da compadecida*, do paraibano Suassuna, todos os personagens se encontram diante do Cristo e de Nossa Senhora após a morte, e podem dialogar com eles dentro da “normalidade” do texto, caracterizando assim o gênero maravilhoso, tal como foi sistematizado por Todorov. Além disso, na maioria de suas obras, não há contestação da ordem estabelecida pela igreja católica, nem mesmo indícios de revolução no tocante aos preceitos cristãos.

A pena e a lei, assim como a obra mais conhecida de Suassuna, também parte do princípio cristão. A peça aproxima o nordestino da figura de Jesus Cristo, maior representação de humildade e exemplo a ser seguido, à medida em que compara a vida sofrida e cheia de necessidades desse povo com a do filho de Deus. Nesse sentido, a própria trajetória dos personagens pode ser compreendida como purgatório e, por isso, apesar de muitas vezes eles transgredirem a lei, compreende-se que o fazem por necessidades que vão além de seus valores morais.

A massa representada por Suassuna, diferente dos personagens de Plínio Marcos, não chega a ser de marginais ou excluídos, mas representa uma camada significativa da população nordestina, por vezes considerada a mais precária do país devido às desigualdades sociais e o clima seco, que prejudica não só a agricultura e pecuária, mas toda a economia dos estados daquele lugar, refletindo inclusive na saúde dos moradores mais necessitados.

Aliás, a falta de recursos e a vida de dificuldades é um ponto em comum em ambas as obras analisadas neste trabalho. Tanto Plínio Marcos, quanto Suassuna descrevem a situação de pessoas em vulnerabilidade, expondo a pobreza e dificuldade das mesmas, embora utilizem enfoques diferentes. Toda a obra do paraibano é marcada pelo riso fácil, pela explanação da cultura nordestina e pela valorização do teatro medieval.

Apesar de expor a miséria e as dificuldades dos pobres, o escritor paraibano valoriza a cultura popular e medieval, raiz do folclore sertanejo, dando início ao que ficou conhecido como Movimento Armorial. Aqui percebemos um aporte para a consolidação

do teatro brasileiro, pois o autor consegue mesclar a cultura erudita e medieval com a tradição autêntica brasileira, num esforço de construir uma identidade cultural legítima e de qualidade.

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantadores”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. (Suassuna, *apud* Santos, 2009, p. 13)

A partir desse conceito podemos perceber que Suassuna escolheu o folheto como a base do desenvolvimento da arte armorial e, ao contrário dos outros movimentos, que se propõem a concretizar as suas próprias teorias, previamente dispostas em um manifesto, o movimento surge a partir dessa arte que, antecedendo a sua divulgação, era amplamente discutida nos encontros casuais entre os artistas da região.

De fato, o folheto foi o rascunho de *A pena e a lei*. Escrita, reescrita e adaptada, a obra é a representação da maturidade do dramaturgo como escritor e abre caminhos para inúmeras interpretações, pois faz uma reflexão sobre sua principal temática, os autos religiosos. Ademais, discute a configuração do teatro a partir da metalinguagem e propõe questionamentos profundos sobre a vida com base na fala de Cheiroso e Cheirosa.

No ato final, Cristo se compadece dos personagens, pois vê neles qualidades que a maioria das pessoas não consegue enxergar, além de considerar toda a situação que os levou a adotarem aquela postura, seja a de malandro, avarento ou sedutora. Mas o que mais agrada a Cristo/Cheiroso é a vontade de viver dos personagens, que aceitam voltar à vida e enfrentar todas as peripécias do cotidiano, contanto que possam continuar lutando para mudarem de situação.

Do outro lado do país, na região sudeste, Plínio Marcos escreve sobre os marginais de São Paulo. Apesar de também falar sobre os pobres e oprimidos, ele não faz concessões quanto à sua estética literária, defendendo e incluindo a expressão de temas marginais, fato que lhe concedeu o título de autor maldito. Com a maioria de suas peças censuradas ou proibidas no período da ditadura, o santista chegou a ser preso por mais de uma vez, sendo libertado graças ao apelo de artistas com quem convivia e trabalhava. Suas peças descreviam o submundo do crime, a escória da sociedade, uma realidade incômoda de uma crueza que atordoa, mas que poderia servir aos ideais subversivos num período de grande opressão que foi o regime militar.

A postura subversiva do autor, conforme o mesmo afirma em entrevistas, advém do autoconhecimento, um ideal que ele busca alcançar com a sua temática, em que

gigolôs, prostitutas e homossexuais apresentam-se como parcelas sociais que, jogadas para debaixo do tapete, passam a ter voz em sua produção, refletindo seus sentimentos mais profundos. Por fim, as inquietações dos personagens de Plínio mostram-se comuns a todos os seres humanos, independe de sua situação socioeconômica, pois, ao ler algumas das peças do dramaturgo, podemos observar vários temas que permeiam o íntimo do indivíduo contemporâneo como a solidão, o sentimento de não pertencimento à sociedade ou mesmo a falta de perspectivas de futuro.

Diante dos textos do autor de *Navalha na Carne*, principalmente em suas últimas peças, percebemos uma alusão à religiosidade, talvez como alternativa para todo o sofrimento de seus personagens. O próprio autor, em entrevista publicada na introdução de seu livro *Religiosidade subversiva*, afirma ser um homem à procura da religiosidade, embora rejeite qualquer rótulo, dogmas ou superstições por acreditar que tais posturas incitam a alienação e conformismo de um sistema político, social e econômico injusto.

Em sua visão, a religiosidade também deve ser subversiva, resgatar os valores morais das pessoas, em especial naquilo que tange à dignidade humana, por isso ele incita a revolta em relação à degradação social que permeia o nosso cotidiano. Plínio não só quer provocar a reflexão, mas também denunciar, convocar seus leitores e espectadores para uma revolução, tirá-los da apatia e estagnação a que estão sujeitos.

A vida de seus personagens, julgados e condenados por um sistema econômico seletivo e injusto, assim como em Suassuna, também pode se aproximar da vida de Jesus Cristo que veio ao mundo para salvar os pecadores.

Porque desci do céu não para fazer a minha vontade, mas a vontade daquele que me enviou. E a vontade daquele que me enviou é esta: que eu não perca nenhum dos que ele me deu, mas que os ressuscite no último dia. Porque esta é a vontade de meu Pai: que todo o que vê o Filho e nele crê tenha a vida eterna; e eu o ressuscitarei no último dia. (BÍBLIA, João, 6, 38-40).

De fato, Plínio Marcos não apoiava nenhuma religião específica, mas tomemos como exemplo o conceito geral do cristianismo de amar ao próximo como a ti mesmo e utilizar a religião em benefício dos mais necessitados, aí encontramos um ponto de convergência com a obra pliniana.

Em determinado momento de sua história, Querô admite encontrar uma “luz” na religião africana, de acordo com o romance, ainda que depois de um tempo se desiluda e volte a se concentrar em seu desejo de vingança. A postura do menino demonstra uma insatisfação comum aos fiéis e ex fiéis da igreja, pois muitos julgam a apatia da instituição frente às injustiças sociais que existem e violência contra os inocentes.

Sendo assim, buscou-se ainda, neste trabalho, relacionar a temática de Plínio Marcos e seu ideal de religiosidade subversiva com o conceito de teologia da libertação.

É igualmente sabido (e é o que põe em destaque a leitura dos evangelhos que considera sua dimensão sociopolítica) que sua vida e sua mensagem perturbaram gravemente o poder estabelecido e criaram um movimento religioso de indubitáveis projeções sociais. Daí o paradoxo: Jesus, que sempre seguiu uma linha religiosa e que, ao mesmo tempo, repeliu explicitamente toda liderança temporal, foi finalmente julgado como subversivo social, como rival do poder de César, e condenado como um réu político. Isto é consequência de sua mensagem religiosa que liberta do pecado. Sua mensagem significou uma crítica ao poder dominador, à riqueza injusta, ao monopólio do saber. Convocou os pobres e os marginalizados para o reino. Denunciou toda a sorte de privilégios e desigualdades, diante da mesma paternidade de Deus. E por tudo isso, doravante, toda autêntica libertação histórica, todo ideal de justiça e toda a opção pelos mais pobres e pelos abandonados poderá referir-se sempre a ele. Neste sentido, Jesus é também o único libertador. A teologia da libertação não pretende “politizar” a figura libertadora do Cristo, mas sim chamar a atenção sobre a vertente política de sua mensagem religiosa. (GALILEA, 1978, p. 69)

Em Plínio, podemos compreender que a crença no saber do homem sobre o homem e no autoconhecimento seria capaz de subverter as injustiças sociais, alcançando assim o ideal de vida em sociedade almejado pela religiosidade, mas sem amarras à nenhuma religião específica.

Embora alguns críticos apontem uma perda significativa de qualidade técnica e temática na passagem da fase marginal para a “mística” do autor, há os que defendam aspectos e elementos positivos nesta segunda fase. É possível encontrar sua busca por autoconhecimento em praticamente todas as suas peças, mas particularmente em *Madame Blavatski* e *Balada de um palhaço*, pois aqui o dramaturgo se volta, com mais propriedade, para o interior do ser humano, a luta pela autonomia de pensamento e contra o poder do sistema capitalista sobre nossas mentes, privilegiando a essência do bem viver e a paz interior.

Ainda que nossa análise não esgote as inúmeras possibilidades de interpretação dos textos aqui analisados, esperamos poder contribuir com os estudos dramatúrgicos acerca das peças *A pena e a lei* e *Querô* e assim acrescentarmos mais um olhar sobre tais obras. Dessa forma, buscamos inspirar futuros trabalhos acadêmicos e suscitar mais pesquisas dentro da historiografia literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Tradução Esteia dos Santos Abreu, Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BARROS, Frederico Machado de. *Cantiga de Longe: O Movimento Armorial e a proposta de uma música de concerto brasileira*. 110f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BERRETTINI, Célia, “**De Plauto a Suassuna: o quiproquó**”. In: BERRETTINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo, Perspectiva, 1980, pp.61-65.

BESSIÈRE, Irène. “**O relato fantástico: forma mista do caso e da advinha**”. In: *Revista Fronteiraz*. Volume 3, nº 3, PUC-SP. Setembro/2009. ISSN 1983-4373.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada de Aparecida**. São Paulo: Santuário, 2011. 6ª edição.

BRAGA, Otilia Isabel de Costa Santos. *Uma leitura de A pena e a lei, de Ariano Suassuna*. 2007. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos) – Universidade de Lisboa.

CAMPBELL, Joseph. **3**. São Paulo, Palas Athena. 1993.

CESERANI, Remo. *Lo fantástico*. Madrid: Visor, 1999.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

Cadernos de literatura brasileira, nº 10, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2000.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1991.
- _____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 3ª ed. São Paulo, WMF Martins Fontes, 2010.
- ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande: UFMS, 2009.
- ENEDINO, Wagner Corsino e IGNÁCIO, Éwerton de Freitas. “**Literatura e marginalidade em Plínio Marcos: uma leitura de Querô, uma reportagem maldita**”. In: *Literatura e Autoritarismo: Contextos Históricos e Produção Literária*, nº 3, UFMS, 2008. ISSN 1679-849X. Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num12/art_01.php. Acesso em: 03/Jul/2017.
- GALILEA, Segundo. *Teologia da libertação: ensaio de síntese*, Tradução do espanhol por Luiz Antônio Miranda, São Paulo: Edições Paulinas, 4ª edição, 1978.
- LESSA, Kathleen. *Martelo Agalopado*, 2013. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/2205692/>. Acesso em: 19/ Jul/2017.
- LOPES JUNIOR, José Maria. *Rubrica como literatura da cena: semiologia da didascália em Querô (Uma reportagem maldita)*, de Plínio Marcos e El Coordenador, de Benjamin Galemiri. 2007. 136 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais.
- MAGALDI, Sábato. “*A pena e a lei: auto da esperança*”. In: MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo. Global, 2001, p.307
- MARCOS, Plínio. *Madame Blavatsky*. São Paulo, Edição do Autor, 1985.
- _____. *Barrela, Dois perdidos numa noite suja e O abajur lilás*. Editora São Paulo.
- _____. *O Maldito Divino*. Caros Amigos, São Paulo, n.6, set. 1997. Entrevista concedida aos redatores da Revista Maltese, 1992.
- _____. *Na barra do catimbó*. Edição do autor, s/d.
- _____. *Navalha na carne e Quando as máquinas param*. São Paulo: Global. 1978.

_____. **Querô (Uma reportagem maldita)**. São Paulo: Global, 2003.

_____. **Religiosidade subversiva**. São Paulo, Edição do Autor, 1992.

_____. **Uma reportagem maldita (Querô)**. São Paulo: Símbolo, s/d.

MENDES, Oswaldo. **Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos**. São Paulo: Leya, 2009.

MURIEL, Francisco. **Sobre as teorias de Bakhtin: Carnavaização e Paródia (Análise do Discurso)**. Disponível em: <http://franciscomuriel.blogspot.com.br/2007/10/sobre-as-teorias-de-baktincarnavizacao.html>. Acesso em 22/Jun/2017.

NEWTON JUNIOR, Carlos. **O circo da onça malhada: iniciação à obra de Ariano Suassuna**. Recife, Artelivro, 2000.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no imaginário cristão**. 2. ed. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura**. São Paulo: Editora Palas Athena, 2002.

PAES, José Paulo. “Um sequestro do divino”. In: _____. **Aventura literária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PRADO. Décio de Almeida. **O teatro moderno brasileiro**. 2ª Ed., São Paulo, Perspectiva, 1996.

PRADO. Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

QUADROS, António. “O sebastianismo brasileiro”. In: QUADROS, António. **Poesia e filosofia do mito sebastianista**. Lisboa, Guimarães Editores, 1982, 2v., pp.249-270.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M, **Dicionário de Narratologia**, 7ªed., Coimbra, Almedina, 2000.

RIBEIRO, Lêda Tâmega. “**O mito da idade de ouro da literatura de cordel: o sebastianismo**”. In: RIBEIRO, Lêda Tâmega. *Mito e poesia popular*. Rio de Janeiro, Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1987, pp.108-113.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas. Editora da Unicamp, 1999.

_____. “**Da literatura popular ao teatro de Ariano Suassuna: recriação e transformação ideológica da personagem do malandro**”. In: OCTAVIO, José (org.). *José Américo e a cultura nordestina*. João pessoas, Fundação da casa do José Américo, 1983, p.141-151.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **O decifrador de brasilidades. Cadernos de Literatura Brasileira**, n. 10, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2000, p. 94-110.

SARTRE, Jean-Paul. “**Aminadab, ou do fantástico considerado como uma linguagem**.” In: _____. *Situações I*. Trad. Rui Mário Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa-América, 1968.

SUASSUNA, Ariano Vilar. *A pena e a lei*. 6ª edição, Rio de Janeiro: Agir, 1971.

_____. *O auto da compadecida*, 11ª edição, Rio de Janeiro, Agir, 1975.

_____. *O santo e a porca*, 9ª edição, Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

TAVARES, Bráulio. *ABC de Ariano Suassuna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4ª ed. Perspectiva. 2014.

_____. *Introdução à literatura fantástica*. 2ª ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VASSALO, Ligia Maria Pondé. “**O grande teatro do mundo**” In: *Cadernos de literatura Brasileira: Ariano Suassuna*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2000. p. 147-180.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: A Flor e o Mal*. Rio de Janeiro, Editora Fumo, 1994.