



Jesus Cristo contra a ditadura militar no teatro de Plínio Marcos
Jesus Christ against the military dictatorship in Plinio Marcos's theatre

Douglas Ceccagno¹

Resumo: A peça *Jesus-Homem* nos traz um interessante cruzamento entre as ideias de Plínio Marcos sobre a sociedade brasileira e sobre as práticas cristãs em tempos de ditadura militar no Brasil. Esta pesquisa analisa a confluência do dogma cristão e do intuito revolucionário das personagens, embasada na teoria do imaginário e na crítica literária e teatral sobre a obra do autor.

Palavras-chave: Plínio Marcos; religião; teatro brasileiro; *Jesus-Homem*.

Abstract: The play *Jesus-Homem* (Jesus-Man) gives us an interesting crossing point between Plinio Marcos's ideas on Brazilian society and on the Christian practices in times of military dictatorship in Brazil. This research analyses the confluence of the Christian dogma and the characters' revolutionary intention, based on the theory of the imaginary and on the literary and theatrical criticism about Plinio Marcos's work.

Keywords: Plínio Marcos; religion; Brazilian theatre; *Jesus-Man*.

*“É mais fácil um camelo passar no buraco de uma agulha
do que um rico renunciar a seus privilégios.”*
(Plínio Marcos)

Introdução

O ano de 2017 marcou o lançamento da obra completa de Plínio Marcos, publicada em seis volumes pela Funarte. Couberam ao professor Alcir Pécora a organização da obra e o aparato crítico e à atriz Walderez de Barros, que foi casada com o dramaturgo e atuou em muitas de suas peças, a fixação do texto. Dessa primorosa coleção, responsável por revelar a uma nova geração de artistas e de público facetas esquecidas da obra de Plínio, destaca-se a classificação empreendida pelo organizador, conduzindo o leitor das peças por elementos um tanto negligenciados pela memória coletiva quando se trata da obra do autor, mais conhecido pela representação do submundo dos marginalizados. Com a totalidade da obra em mãos, observamos o trânsito fácil do autor entre a violência e o sonho, as mazelas sociais e os ideais inegociáveis, e também a versatilidade com que Plínio Marcos dialoga, não só com os universos dos bandidos e dos explorados, mas ainda dos andarilhos, do circo e do samba.

Não bastasse isso, chama à atenção uma parcela da coleção em específico: trata-se do volume 4, intitulado *Religiosidade subversiva*. Nele, estão reproduzidas as peças *Jesus-Homem* (segunda versão de *Dia virá*, reescrita em 1978), *Madame Blavatsky*

¹ Doutor em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul (UCS)

(escrita em 1985), *Balada de um palhaço* (de 1986) e *O homem no caminho* (monólogo construído pelo autor a partir da versão de um conto de sua autoria de 1996). A surpresa acompanha a leitura das quatro peças, visto que a “religiosidade subversiva” anunciada no título do volume não se trata de uma crítica a uma religião específica ou à religiosidade como forma de escape dos problemas sociais. A religiosidade da obra de Plínio Marcos surpreende, principalmente, por ser ao mesmo tempo acolhedora da diversidade e também por estar aberta ao conhecimento e à prática religiosa.

De modo geral, portanto, pode-se dizer que a religião não é vista aqui como um empecilho para o desenvolvimento humano, mas como parte constitutiva da humanidade. Assim, as “peças religiosas” de Plínio Marcos merecem um olhar mais atento. Para a brevidade necessária deste estudo, escolhemos focar nossa análise em apenas uma das peças, representativa da visão social que o autor aplica sobre a religião.

Jesus, um revolucionário popular

A arte do século XX foi pródiga em versões para o mito de Jesus Cristo. Numa retomada rápida, somente no universo da cultura de massa, encontramos o *Cristo de São João da Cruz*, pintura de Salvador Dalí; *A última tentação de Cristo*, versão cinematográfica dirigida por Martin Scorsese do romance de Nikos Kazantzakis; o *Jesus de Montreal*, filme de Denys Arcand; e o *Jesus Cristo Superstar*, ópera-rock de Andrew Lloyd Webber. Por outro lado, a utilização de personagens no limiar da história e do mito, caso do próprio Jesus, mas também de Zumbi e Tiradentes, esses dois encenados pelo Teatro de Arena, também é marca de um imaginário que se apropria de personagens conhecidas e reverenciadas para ressignificar as narrativas sobre elas, dando-lhes contornos modernos e atribuindo-lhes pensamentos e ações que dizem respeito às preocupações dos novos tempos.

Assim é o Jesus de Plínio Marcos em *Jesus-Homem*. A peça ressignifica a personagem mais representativa da mitologia cristã, situando-a em um ambiente de debates, ações e perseguições alusivas ao período dos governos militares no Brasil. Não obstante, a peça fora encomendada por um colégio católico, o Des Oiseaux, de São Paulo, e foi encenada pelos próprios alunos do colégio (PÉCORA, 2017, p. 12). Dessa maneira, Plínio pode ter visto aí uma possibilidade de dar sua própria visão à personagem para uma plateia onde predominariam cristãos e simpatizantes dessa fé.

Num perspicaz arranjo temático, o enredo coloca os apóstolos Pedro e Judas Iscariotes incorporando dois lados da discussão sobre o modo como a política de esquerda deve se fazer no Brasil: o primeiro defende a conscientização das pessoas para seguir os ensinamentos de Cristo, enquanto o segundo defende a luta armada imediata. A peça também é inovadora, dentro da obra do autor, pela utilização do samba como forma de ressignificação do Evangelho, incluindo, em sua dramaturgia, letras de canções que reproduzem as crenças cristãs:

[...] a narrativa dos episódios da vida de Cristo, tal como a concebe Plínio Marcos, está amplamente contaminada por um tipo de lirismo popular que as canções não apenas evidenciam como lhe fornecem um mote ou diapasão para afinar o conjunto do texto.

Quando Plínio revisita algumas das cenas mais conhecidas do Novo Testamento, ele o faz considerando seriamente a mediação dos sambistas, cujas composições de teor místico são muito menos comentários bíblicos do que enunciação de cantos de esperança alinhados a uma longa tradição de messianismo popular. (PÉCORA, 2017, p. 13-14).

Assim, após Jesus afastar de perto os demônios que tentam seduzi-lo com presentes, o coro canta o samba de Zeca da Casa Verde:

[...]
 Jesus é a esperança
 é o salvador.
 Viva Jesus, viva Jesus
 nosso condutor
 [...]
 (MARCOS, 2017, p. 62)

É importante lembrar que o canto religioso popular foi durante muito tempo questionado pela Igreja Católica, notadamente a partir do *motu proprio Tra le sollecitudini*, de 1903, quando o papa Pio X proclamou decisões que afetariam o uso da música no ambiente sacro:

É possível citar, como principais dispositivos do *motu proprio* sobre a música sacra: a declaração do canto gregoriano como gênero musical oficial da Igreja Romana; estímulo ao resgate da “polifonia clássica” do século XVI – sobretudo a obra de Palestrina – como repertório a ser executado nas missas, e também como inspiração para novas composições; proibição à execução de obras religiosas que tivessem características da ópera ou da música sinfônica; proibição aos coros mistos, bandas de música, uso de piano e instrumentos de percussão nos ritos religiosos. A música que deveria ser produzida para os templos a partir de então ficou conhecida como “repertório restaurista”. (DUARTE, 2016, p. 121)

Nesse contexto, foram criadas comissões para repreender as manifestações de canto religioso popular, inclusive com uso de força policial, determinando, por conseguinte, o silenciamento dos participantes do ritual religioso e a sua transformação em espectadores passivos do ritual, inclusive pela utilização da língua latina para os cantos:

O canto litúrgico nas funções solenes somente poderia ocorrer em língua latina [...]. A proibição de que se cantassem em vernáculo o Ordinário e o Próprio da missa neste dispositivo sugere a existência de comportamentos aberrantes que precisariam ser coibidos. (DUARTE, 2016, p. 122)

A partir da década de 1960, porém, vive-se um momento de incentivo ao canto religioso popular. Após o Concílio Vaticano II, o uso da língua vernácula e de um repertório musical simplificado contribuíram, segundo Duarte (2016, p. 130), para uma produção intensa de fichas de canto pastoral. Além disso, o advento da Teologia da Libertação veio aproximar o canto pastoral das canções de protesto latino-americanas, dando voz às críticas aos problemas sociais, com o acompanhamento do violão e de instrumentos de percussão.

Nesse sentido, os sambas fazem as vezes dos cantos litúrgicos, ao mesmo tempo em que veiculam a esperança de superação, num breve futuro, dos problemas sociais vivenciados pela população. Complementando, portanto, a mensagem final de Maria – “Vamos semear. A seara é muito grande e os trabalhadores são poucos.” – o samba *Renascera*, de Jangada e Talismã, anuncia:

Mais constante que o cantar do mar
 mais alto e vibrante que o trovejar
 sua mensagem traz as tintas da verdade
 vence o tempo
 é maior que a eternidade
 Renascera
 em cada coração
 renascera
 (MARCOS, 2017, p. 80)

O messianismo das canções, aliado à causa popular, traz ao discurso da peça a confiança em uma justiça social vindoura. Porém, para efeito de dramaturgia, o potencial revolucionário dos fiéis é relativizado, visto que um dos problemas propostos pela peça é justamente a necessidade de mobilizar os pobres:

2º SACERDOTE – Nenhum tesouro está seguro em seus cofres quando um pai escuta o filho chorando de fome.
 HERODES – Você crê numa revolução?
 2º SACERDOTE – Não. Não acho que essa gentinha tenha capacidade de se organizar.
 (MARCOS, 2017, p. 51)

É pelo efeito do Cristianismo, portanto, entendido como um movimento de transformação social, que a mudança se fará. Nessa perspectiva, os fiéis são identificados àqueles que mais sofrem injustiças, e relacionados à coletividade enunciada pela palavra *povo*, conforme se observa na enumeração de mazelas por Isaías, na primeira fala da peça:

ISAÍAS (*berrando*) – Nação pecaminosa de semente, que consta de malfeitores e de filhos que permitem a corrupção! Suas lavouras estão sendo devoradas diante de todos por estrangeiros. Como se fez prostituta a cidade fiel! Nela devia habitar a justiça, nela devia habitar a retidão, mas nela agora só há assassinos. Sua prata se transformou em escória. O seu vinho foi misturado com água. Seus príncipes são companheiros de ladrões e andam em busca de recompensas. Não fazem justiça ao órfão, nem à causa da viúva. Fazem decretos injustos, e os escribas não registram a opressão, para desviar do juízo os necessitados e para arrebatar dos pobres os direitos. Os que guiam esse povo só o desencaminham, e os que são guiados por eles são destruídos. Todavia, o *povo* não se volta contra quem o fere, nem busca no Senhor a salvação. A perversidade arde como o fogo. Mas, eis que é chegada a hora do despertar!
 (MARCOS, 2017, p. 49, grifos nossos)

Transcrevemos a fala na íntegra para que se observe como o vocabulário simbólico, inspirado no léxico religioso, evoca os problemas sociais, associando, desse modo, a solução desses problemas à aceitação da verdade cristã. Assim, as injustiças

são pecados, a cidade é prostituta, as riquezas usurpadas do povo são prata e vinho.

Da mesma maneira, pode-se ver as personagens principais da peça como ativistas de uma organização política de esquerda. Nesse aspecto, elas mantêm uma característica que foi identificada por Décio de Almeida Prado como representativa do teatro de Plínio Marcos: “A intenção do autor não era menos de esquerda que a do Teatro de Arena.” (PRADO, 2009, p. 103) Diferentemente das peças que consagraram o autor, entretanto, em *Jesus-Homem* as personagens assumem suas opções políticas, o que faz com que o social não seja apenas pano de fundo para os conflitos interindividuais de teor psicológico (PRADO, 2009), mas elemento fundamental para o enredo. Judas, partidário do enfrentamento, conclama, assim, o povo:

Essa é a hora
Essa é a hora amarga de tomar partido
hora do sacrifício e da renúncia
hora de tomar partido
hora do sim
hora do não
hora da definição
de tomar partido
hora que não admite neutro
hora que põe pai contra filho
filho contra pai
irmão contra irmão
É a hora de tomar partido
amanhã é muito tarde
os omissos serão culpados
[...] (MARCOS, 2017, p. 77)

Judas, nesse momento, aflora em meio à multidão que espera a crucificação de Cristo e que opta pela soltura de Barrabás. Em seu idealismo a um só tempo religioso e político, ele finalizará esse seu discurso com:

Essa é a hora de tomar partido
é essa a hora
é essa a hora
é essa a hora
de nascer em Jesus Cristo
(MARCOS, 2017, p. 78)

Observe-se, portanto, como a repetição da palavra “hora”, das expressões “hora de tomar partido”, “é essa a hora” e suas variantes, além de eventuais rimas toantes (partido/filho/Cristo), caracterizam esse trecho pela linguagem poética e pela entonação oratória, na qual a palavra chama atenção para si mesma, e a personagem, insistindo na urgência de uma decisão por parte de seus ouvintes, assume a missão de seu guia no momento em que Cristo está impedido de exercê-la. Assim, tenta conduzir o pensamento das pessoas pela sedução da linguagem, calcada principalmente no ritmo construído pelo discurso em forma de poema, da mesma forma que afirmou Octavio Paz (1972, p. 53) acerca da sedução da poesia:

La creación poética consiste, en buena parte, en esta voluntaria utilización del ritmo como agente de seducción. La operación poética no es diversa del conjuro, el hechizo y otros procedimientos de la magia. Y la actitud del poeta es muy semejante a la del mago. Los dos utilizan el principio de analogía; los dos proceden con fines utilitarios e inmediatos: no se preguntan qué es el idioma o la naturaleza, sino que se sirven de ellos para sus propios fines.

O poder oratório da palavra poética associa a prática messiânica ao estabelecimento da verdade, pois, conforme Bourdieu, aquele que possui a autoridade de dizer o que é e o que não é, o que o sociólogo chama de *auctor*, cria fronteiras, estabelece distinções:

O *auctor*, mesmo quando só diz com autoridade aquilo que é, mesmo quando se limita a enunciar o ser, produz uma mudança no ser: ao dizer as coisas com autoridade, quer dizer, à vista de todos e em nome de todos, publicamente e oficialmente, ele subtrai-as ao arbitrário, sanciona-as, santifica-as, consagra-as, fazendo-as existir como dignas de existir, como conformes à natureza das coisas 'naturais'. (BOURDIEU, 1989, p. 114, gr. orig.)

Assim, as bênçãos, as profecias e mesmo os anátemas estabelecem uma realidade, que é referendada pela crença. Os discípulos, na peça de Plínio Marcos, assim como o próprio Jesus, fixam, portanto, pelo discurso, uma verdade cristã. Como no discurso religioso, crer em Cristo significa acreditar no amor, no perdão ou na vida eterna, em *Jesus-Homem* a crença na palavra de Jesus e seus discípulos é também uma crença no engajamento, na revolta, na mudança social. Ao mesmo tempo, ao dirigir-se violentamente contra os governantes, Jesus coloca aqueles que creem nele contra esses mesmos governantes, já que a sua palavra instaura a verdade. É o que se dá por meio de trechos como o seguinte, que, no princípio do Segundo Ato, sucede a notícia da morte de João Batista:

JESUS (*indignado*) – Maldito seja! Maldito seja Herodes! Agora eu, que vim lançar o fogo sobre a terra, eu, que mais quero, se o fogo já está aceso? Mas importa que haja um certo batismo. Profetas têm vindo até o povo e são perseguidos e mortos. Mas dia virá em que será cobrado o sangue de todos os profetas e de todos os apóstolos, sangue que desde a fundação do mundo foi derramado. Ai de vocês então, doutores da lei! Ai de vocês, que tiraram a chave da ciência e nela não entram. Ai de vocês, doutores da lei, que sobrecarregam o povo com fardos pesados. (MARCOS, 2017, p. 63-64)

Em suma, o autor parece ter visto possíveis vinculações entre a crença religiosa e a utopia da transformação social, o que, por sua vez, estabelece como possíveis desdobramentos da fé cristã a conscientização e a tomada de partido, por um lado, e a ação revolucionária, por outro. De qualquer modo, essa dicotomia não exige os cristãos de se posicionarem frente a um governo injusto, engajando-se nos processos de mudança da sociedade. E, para instigá-los, Jesus Cristo e seus apóstolos fazem uso da oratória e do canto, de forma a se aproximarem das formas populares de cultura, ao mesmo tempo em que legitimam a autoridade de suas palavras revolucionárias pelo discurso religioso.

Vítimas e algozes da repressão

Não obstante o teor revolucionário de *Jesus Homem* e o intuito das personagens de chamar a população à revolta, a visão do povo transmitida pelo texto da peça não é ingênua, nem unívoca. De um lado, vemos o poder político utilizado para defender os ricos e oprimir os pobres:

HERODES – Temos soldados, não temos? E para que servem os soldados? Os soldados existem para proteger os que têm contra os que não têm. E é assim que resolvo os problemas sociais. Não temam. Sei ser duro e impor com energia a paz social.
(MARCOS, 2017, p. 51-52)

Está claro que a paz apregoada por Herodes significa o silenciamento daqueles que se opõem à injustiça. Da mesma forma, a matança dos inocentes é defendida pelo rei como uma medida de contenção do crescimento populacional, culpado, segundo ele, pela miséria, assim como a ignorância da população, a qual justifica a intervenção do estado em sua vida privada, tudo em nome do “equilíbrio social”. Essas medidas, no entanto, garantem a continuação da desigualdade econômica. Dessa forma, o rei declara na peça o controle que exerce sobre o imaginário, como um mecanismo de poder, de maneira a manipular os desejos e as necessidades coletivas. Assim Baczko aborda as representações imaginárias da sociedade:

Estas representaciones de la realidad social (y no simples reflejos de ésta), inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social. De este modo, todo poder se rodea de representaciones, símbolos, emblemas, etc., que lo legitiman, lo engrandecen, y que necesita para asegurar su protección. La dominación de este campo de representaciones, así como de los conflictos cuyo punto crucial son éstas requiere una elaboración de estrategias adaptadas a las modalidades de esos conflictos, como por ejemplo, la propaganda. (1999, p. 8)

A justificativa para um ato governamental que prejudica a população é, portanto, a paz social, um discurso que vemos se reproduzir no país geração após geração, abarcando desde restrições à liberdade de expressão até a guerra às drogas, que continua matando a população que vive nas vizinhanças dos traficantes. Tudo é considerado um mal menor, do ponto de vista de quem não sofre com essas medidas.

Apesar disso, como citamos mais acima, a nação é constituída de “malfeitores e de filhos que permitem a corrupção”. Sendo assim, a parte da população que não é formada por facínoras, ainda assim aprova, ou ao menos não questiona, as medidas governamentais, permitindo que a corrupção continue existindo. É a essas pessoas que a revolução de Jesus se dirige. Porém, para isso, é necessário que haja o convencimento das pessoas sobre a necessidade da revolução, a conquista de seguidores e o enfrentamento das instâncias de poder, especialmente os militares, que representam a aplicação da violência estatal.

Diante desse cenário, a estratégia do poder é comprar os subversivos,² corromper as lideranças, torturar e matar:

SUMO SACERDOTE – Não, não. Prender ou matar um maluco desses não é bom negócio. Ele vira herói. Vai servir de bandeira para movimentos subversivos. Nesses casos a desmoralização do líder é muito mais eficiente. Entendem? Subornamos o maluco. Gastamos algum dinheiro, mas desiludimos o povo. Um líder corrompido é sempre um motivo de descrença para o povo. Eles ficam gerações e mais gerações sem crer em nada e em ninguém. É dessa forma que se anulam líderes e profetas carismáticos. Corrompendo eles. Além de corromper os líderes, se manda prender, bater e, se preciso, até matar alguns dessa gentinha do povo. Isso para que a notícia se espalhe, e todos tenham medo e percebam que não valeu a pena entrar no movimento, que só serviu para beneficiar as lideranças. Os líderes se arreglam e o povão se dana. (MARCOS, 2017, p. 60)

O trecho é bastante elucidativo quanto às práticas do poder instituído para minimizar o enfrentamento de um possível levante popular. Em vez do embate direto, o governo de Herodes promove ações que servem de alerta aos que pretendem provocar uma insurreição: corromper os líderes; prender, torturar e matar indivíduos, de maneira a alimentar o medo na população. Essas práticas, propagadas pelo Sumo Sacerdote, têm, por certo, como fonte de inspiração, a própria realidade do Brasil, onde se comprovou que o Estado matou 191 pessoas e fez 243 desaparecerem entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988, conforme dados da Comissão Nacional da Verdade. (BRASIL, 2014)³

Com esses crimes perpetrados pelo próprio Estado, é justificável que a

² Impossível não lembrar, sob esse aspecto, o poema de Vinícius de Moraes “O operário em construção”, publicado em 1959 no livro *Novos poemas II*. O poema, à semelhança da peça de Plínio Marcos, faz uma analogia ao mito cristão, evocando as tentações de Jesus no deserto quando o patrão faz uma oferta ao operário para que ele desista de sua luta:

- Dar-te-ei todo esse poder
E a sua satisfação
Porque a mim me foi entregue
E dou-o a quem bem quiser.
Dou-te tempo de lazer
Dou-te tempo de mulher.
Portanto, tudo o que vês
Será teu se me adorares
(MORAES, 1959)

³ As formas de violência utilizadas na prática dessas ações foram enumeradas no terceiro volume do relatório final das atividades da Comissão Nacional da Verdade: “A CNV compreendeu por morte: 1) execuções sumárias ou arbitrárias (incluindo mortes decorrentes de tortura); 2) mortes em conflitos armados com agentes do poder público; 3) suicídios na iminência de prisão ou de tortura e em decorrência de sequelas de tortura. Essas modalidades, por sua recorrência no período da ditadura militar (1964-85), já foram objeto de análise da CEMDP [Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos]. A CNV considerou desaparecimento forçado toda privação de liberdade perpetrada por agentes do Estado – ou por pessoas ou grupo com autorização, apoio ou consentimento do Estado –, seguida da recusa em admitir a privação de liberdade ou informar sobre o destino ou paradeiro da pessoa, impedindo o exercício das garantias processuais. Com esta negativa, o Estado atua clandestinamente, retira a vítima da esfera da proteção da lei e impede que seus familiares e a sociedade conheçam as circunstâncias do desaparecimento.” (BRASIL, 2014, p. 26)

Já no livro *Direito à memória e à verdade*, a CEMDP informa ter identificado, entre 1995 e 2006, “339 casos de mortos e desaparecidos [...], que se somam a outros 136 nomes já reconhecidos no próprio Anexo da Lei nº 9.140/95 [que instituiu a Comissão].” (BRASIL, 2007, p. 17)

população tenha medo de agir contra o poder instituído, mesmo que seja uma simples reivindicação de direitos. Porém, ao tentar comprar Jesus, o poder falha, visto que seus valores não são os mesmos de seus opressores. Isso levará seus adversários a atitudes mais extremas:

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

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

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

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

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

Os obsessores, furiosos, atacam Jesus com total violência. [...]

(MARCOS, 2017, p. 61)

Cruzando as informações que obtemos da fala do Sumo Sacerdote com aquelas do diálogo entre Jesus e os obsessores, concluímos que a atitude do Estado em relação ao líder é diferente daquela empregada contra a população. Não se mata o líder, para ele não se tornar uma espécie de mártir, símbolo da revolução. Como identificou Durand ao enumerar as fases da bacia semântica, uma fase importante na instituição de um novo imaginário – uma revolução, por exemplo – é aquela que elege um nome representativo para incorporar os ideais revolucionários. Durand chama a essa fase *nome do rio*: “O nome do rio, que, de alguma forma, é o ‘nome do pai’, solidamente mitificado, esboça-se quando um personagem real ou fictício caracteriza a bacia semântica como um todo.” (DURAND, 1998, p. 111-112) Ou seja, eliminando-se o líder, sua lembrança se torna o símbolo máximo da revolução. Ao contrário, corrompendo-o, é possível silenciar as demandas populares pela falta de um líder com quem os revolucionários se identifiquem.

Já em relação à população comum, o tratamento é a morte e a tortura, pois sua eliminação não engendra uma grande mudança no aspecto simbólico; ao contrário, diminui o contingente de opositores do governo.

Frente a esse contexto conturbado, a peça não oferece uma solução milagrosa para a miséria brasileira, mas sim expõe o embate entre diferentes concepções da transformação social. Isso fica claro quando se observa a discussão entre Pedro e Judas. Nela, o primeiro acusa o último de se aproveitar da revolução para obter vantagens políticas:

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

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

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

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

PEDRO – Eu não tenho medo de lutar. Tenho medo é que um porra-louca como você jogue

um povo desarmado contra um exército armado apenas por ambição, por sede de poder.
(MARCOS, 2017, p. 65-66)

Como se vê, Pedro percebe as possíveis intenções nefastas do outro, mas a peça conta também com a previsão, por parte do público, do destino das personagens em cena, visto que o texto remete a um contexto mitológico-religioso de conhecimento geral. É o que se costuma chamar de ironia dramática: “A expressão indica uma situação em que o espectador conhece fatos que as personagens desconhecem. A dialética entre aquilo que estas pretendem e a realidade dos fatos cria tal forma de ironia que aumenta o interesse do público pelo desenvolvimento da ação dramática e, sobretudo, pelo reconhecimento final.” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 174)

Sabendo que Judas, no mito religioso, é o traidor de Cristo, o público tende a apoiar o posicionamento de Pedro contra ele. A maldade de Judas se comprova quando faz uso da mentira quando quer se aproximar de um rico:

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

JUDAS – Mas Jesus conta com sua ajuda.

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

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

RICO – Jesus? O que ele quer de mim?

JUDAS – Dinheiro.

RICO – Dinheiro? Pra dar esmolas?

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

(MARCOS, 2017, p. 69)

Parece evidente que, conhecendo o mito religioso e a relação de Judas com o dinheiro, o espectador perceba o seu comportamento iníquo e, por isso, antipatize com os seus argumentos. Por contraste, então, a peça acaba reafirmando os argumentos de Pedro: de que a mudança social só será construída com a educação do povo, e não com as armas, visto que, se seguissem Judas, as pessoas lutariam sem saber por quê.

No entanto, o problema parece ainda mais grave, pois, se é necessário educar o povo, quem promoveria essa educação? Jesus fala a Pedro de sua desconfiança em relação às autoridades que instruem o povo:

JESUS – [...] espero essa hora amarga. E sei que é necessário que essas coisas ruins aconteçam para a glória dos que acreditaram na nossa pregação. Porque muitos têm dito coisas certas. Príncipes, doutores da lei e sacerdotes vêm e ensinam certo, mas poucos aprendem com eles, porque não correm riscos pelas coisas que ensinam e não creem de verdade nelas. Amam mais os privilégios que têm junto aos poderosos, e temem perdê-los. Amam a glória da matéria mais do que a glória do espírito. Eu sou a luz e dou testemunho para que ninguém permaneça nas trevas. E tenho convicção do que falo. E morrerei pelo que falo. Porque renascerei de novo no coração dos que creem em mim. Agora vamos. Reúna todos para a Páscoa. (MARCOS, 2017, p. 68)

Observa-se, portanto, que os príncipes, doutores e sacerdotes podem até ensinar

o bem, na perspectiva cristã, mas não o praticam, porque isso os colocaria contra aqueles que garantem seus privilégios. Jesus, ao contrário, tem certeza da glória futura, por isso não tem medo de se arriscar. É simbólico, portanto, que sua fala termine com o pedido para que Pedro reúna os fiéis em função da Páscoa, porque ela simboliza um renascimento futuro sobre o qual Jesus não tem dúvidas.

Nesse aspecto, a crença religiosa se sobressai mesmo à fé no progresso social, pois o líder religioso é capaz de prever o futuro, o que fornece àquele que crê verdadeiramente um conforto em relação ao porvir e um incentivo para a continuidade da luta. Corrobora isso o fato de que, em alguns momentos, Jesus demonstra saber tudo o que acontecerá, e novamente a peça conta com o conhecimento prévio do mito religioso por parte do espectador para que este saiba que Jesus está dizendo a verdade:

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

PEDRO – Eu nunca farei isso.

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

PEDRO – Mas Jesus...

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

(MARCOS, 2017, p. 67)

O desfecho da peça será coerente com o mito religioso conhecido do público. Entretanto, o texto termina com a morte de Jesus, sem um momento que comprove a realização do futuro que ele apregoou. Pedro nega que seja amigo de Jesus, Judas se arrepende, evita-se a luta armada e, após a crucificação, fica o lamento de Maria pelos homens que não aceitaram a verdade da crença:

MARIA – [...] não é por ele [Jesus] que choro nessa hora amarga. Choro por ti, homem, que Jesus quis como irmão e por quem foi recusado. É por ti que eu choro. Jesus quis te libertar e preferiste continuar escravo. Agora estás condenado a te libertar sozinho. Assim deve ser. E eu, que sei da dor, chorarei até o dia em que possa te abraçar e te chamar também “meu filho”. (MARCOS, 2017, p. 80)

Ao findar o enredo, portanto, nenhuma das duas correntes revolucionárias – de Pedro e de Judas – sai vencedora; pois, nas palavras de Maria, as pessoas preferiram a escravidão e não aceitaram a libertação trazida pela religião e pela revolta. A mensagem que fica é: se, na crença em um futuro ideal, a religião cristã e a ideologia socialista encontram seu principal termo comum, as pessoas, que recusaram os ensinamentos de Jesus e, conseqüentemente, a ação revolucionária, agora precisam construir os caminhos para sua própria libertação.

Considerações finais

Diante do desfecho apresentado pela peça, é possível concluir que ela incorpora, ao final, certa desilusão no que diz respeito à fé. Ainda que ela seja utilizada na peça como uma analogia da luta revolucionária, os dois caminhos possíveis – da educação da população e da luta armada – são ambos negados. O que se reconhece, a

partir desse desfecho, é que a mudança social precisa encontrar novas formas de se realizar. O posicionamento de Pedro, que desconfia dos líderes que não promovem o esclarecimento da população, mas só conduzem sua indignação para a violência; o desprezo de Jesus em relação às autoridades constituídas, responsáveis pela educação do povo; e, principalmente, a fala de Maria, ao final da peça, concluindo que os homens rejeitaram Jesus e, por isso, deverão construir seu próprio caminho para alcançar a libertação atestam que, a despeito da fé e da crença no futuro, há muito para se fazer na prática.

Percebe-se, ainda, no teor revolucionário que se atribui à religião, o possível diálogo com a Teologia da Libertação, movimento religioso contemporâneo ao surgimento da peça. Essa corrente da Igreja Católica, ao contrário da tradicional valorização do clero e do claustro, abre-se para o mundo e vai ao encontro dos fiéis leigos. Com isso, depara-se também com os conflitos sociais próprios dos países latino-americanos em que atua:

Quando chegam ao Brasil, imbuídos dessas novas ideias, [os bispos latino-americanos] percebem que a revolução eclesial que estão por preparar, se depara a outra [sic], a militar, que tomou o poder em 1964, através de um Golpe de Estado. Os pobres são perseguidos, mortos ou banidos. Outras revoluções se seguiram entre o clero e também nos movimentos leigos. Tudo isso sinalizava uma vontade generalizada de participar.

No interior da Igreja, acentuou-se o papel do leigo que agora ganhava status de *Povo de Deus* e, com isso, com direitos mais ampliados dentro da instituição. [sic] O modelo hierárquico cede espaço a outro, de comunidade mais fraterna e mais participativa, de Igreja voltada para o mundo e que sai do centro para se arriscar na periferia. (VEIGA, 2009, p. 43-44, grifo original)

Como se vê, existe um imaginário da época, que favorece a aproximação da crença cristã aos ideais de justiça social. Não obstante, Plínio Marcos conseguiu, com sua visão e sua linguagem particular, expandir essa aproximação, seja pelo destaque ao uso da palavra poética como meio de sedução, seja pela inclusão do samba, uma forma de arte popular, na discussão dos grandes temas políticos do seu tempo. Ainda é relevante o modo como a peça consegue articular o papel desempenhado pelas personagens do mito religioso cristão ao lugar dos atores políticos na sociedade brasileira, trazendo elementos importantes para a eterna discussão sobre como podemos construir uma sociedade mais justa e mais livre.

Bibliografia

- BACZKO, Bronislaw. **Los imaginários sociales: memorias y esperanzas colectivas**. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC, 1999.
- BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. **Direito à verdade e à memória**. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007. Disponível em: <https://www.mdh.gov.br/biblioteca/memoria-e-verdade/direito-a-memoria-e-a-verdade-2013-comissao-especial-sobre-mortos-e-desaparecidos-politicos/view>. Acesso em: 17 out. 2019.

- BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Mortos e desaparecidos políticos**. Brasília: CNV, 2014. (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 3)
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
- DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A língua vernácula na música católica no Brasil desde o século XIX: cânticos espirituais e as representações acerca da participação ativa dos fiéis nos ritos religiosos. **Opus**, v. 22, n. 2, p. 115-146, dez. 2016. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/386>. Acesso em: 29 mar. 2019.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad. Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- MARCOS, Plínio. **Obras teatrais**: religiosidade subversiva. Org. Alcir Pécora. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017. (Obras teatrais; v. 4)
- MORAES, Vinícius de. **O operário em construção**. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-operario-em-construcao>. Acesso em: 17 out. 2019.
- PAZ, Octavio. **El arco y la lira**: el poema, la revelación poética, poesía e historia. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- PÉCORA, Alcir. Religiosidade subversiva. In: MARCOS, Plínio. **Obras teatrais**: religiosidade subversiva. Org. Alcir Pécora. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017, p. 11-46.
- PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- VEIGA, Alfredo César. **Teologia da Libertação**: nascimento, expansão, recuo e sobrevivência da imagem do excluído dos anos 1970 à época atual. São Paulo, 2009. 297 f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-03022010-121123/publico/ALFREDO_CESAR_DA_VEIGA.pdf. Acesso em: 2 nov. 2019.