

RESUMO/ ABSTRACT

SER OU NÃO SER (DE SANTO)? – ASPECTOS DO CAMPO RELIGIOSO AFRO-BRASILEIRO NA PEÇA TEATRAL BALBINA DE IANSÃ, DE PLÍNIO MARCOS

Em 1970, o dramaturgo santista Plínio Marcos escreve e dirige o espetáculo *Balbina de Iansã*, uma adaptação (em forma de musical) de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare. A ação ocorre em um terreiro de candomblé, dirigido autoritariamente por uma mãe-de-santo, que tenta impedir o amor do jovem casal protagonista. O ensaio analisa a representação de alguns ritos e princípios da religião afro-brasileira na peça, com destaque para a crítica às relações de poder vigentes nos terreiros paulistas.

Palavras-chave: dramaturgia brasileira; Plínio Marcos; religiões afro-brasileiras; intertextualidade.

TO BE OR NOT TO BE (OF CANDOMBLÉ)? – ASPECTS OF AFRO-BRAZILIAN RELIGIOUS FIELD IN THE THEATER PLAY BALBINA DE IANSÃ, BY PLÍNIO MARCOS

In 1970, the playwright born in Santos-SP Plínio Marcos writes and directs the spectacle *Balbina de Iansã*, an adaptation (in form of a musical) from *Romeo and Juliet*, by Shakespeare. The action happens in a candomblé yard, managed authoritatively by a *Mãe-de Santo*, who tries to prevent the young protagonist couple's love. This study analyzes the representation of some rites and principles of Afro-Brazilian religion in the play, especially concerning the critique of the relations of power that exist in the yards of São Paulo.

Keywords: Brazilian dramaturgy; Plínio Marcos; Afro-Brazilian religions; intertextuality.

**SER OU NÃO SER (DE SANTO)? – ASPECTOS DO
CAMPO RELIGIOSO AFRO-BRASILEIRO NA PEÇA
TEATRAL *BALBINA DE IANSÃ*, DE PLÍNIO MARCOS**

Gilberto Figueiredo Martins

Doutor em Literatura Brasileira pela FFLCH da USP.
Professor de Teoria Literária da Universidade Estadual
Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Assis-SP
bettomartins@uol.com.br

Dispensa-me dos rótulos, por favor, e eu te explico que a busca da 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.

Plínio Marcos¹

Lançada em 2009, a biografia de Plínio Marcos (1935-1999) – escrita por Oswaldo Mendes e intitulada *Bendito maldito* – põe por terra a ideia há muito propalada de que o dramaturgo santista teria sofrido uma inexplicável perseguição por parte da censura, sobretudo durante o período da ditadura militar, devida exclusivamente aos palavrões e às cenas de alta voltagem sensual que insistia em levar à cena. O livro mostra como parte da crítica, já nos anos 1960, reconhecia o substrato político de suas melhores peças, as quais desnudariam alegoricamente, com linguagem brutal e estrutura concentrada, os desmandos autoritários de personagens repressores que exerciam sadicamente a tortura física e psicológica: uma denúncia de Plínio, enfim, contra as várias formas de arbítrio e poder ilegítimo (MENDES, 2009, p. 287-307).

No início dos anos 1970, o autor das proibidas *Barrela* e *O abajur lilás* tentaria novamente driblar os censores, retomando no palco motivos de algumas crônicas que publicara no jornal *Última Hora*, acerca da religiosidade popular². Desta vez, sem recorrer ao baixo calão, empunhava a bandeira da defesa da cultura nacional e dos artistas brasileiros, em reação à crescente invasão dos produtos da

¹ *Apud* Mendes (2009, p. 390).

² É o caso das narrativas fundidas na novela *Na Barra do Catimbó* (Editora Nórdica) e nos contos/crônicas reunidos em *Histórias das Quebradas do Mundaréu*, da editora Parma: “Amor e ódio de Bacalhau e Negrinha Marion”, “Se não tem tu, vai tu mesmo” e “Uma história do Exu Gaiato”.

indústria cultural estrangeira. Assim, no dia 8 de janeiro de 1971, estreava no Teatro São Pedro, em São Paulo, o espetáculo *Balbina de Iansã*, com Walderez de Barros, Roberto Rocco e Wanda Kosmos, acompanhados de grande elenco de atores e músicos³.

O juízo vem do que se mama⁴

O argumento trágico-lírico da história dos jovens amantes Romeu e Julieta, na qual se inspirou Plínio Marcos para escrever sua peça *Balbina de Iansã* (1968/70), não foi originalmente criado por William Shakespeare, entre 1597 e 1599. O núcleo dramático já havia sido dado pelo poema narrativo *The tragical history of Romeus and Juliet*, de Arthur Brooke, em 1562; e mesmo este texto derivava de outro, do italiano Matteo Bandello, escrito oito anos antes, o qual, por sua vez, se nutria em um livro de Luigi Da Porto, publicado em 1530. É bem provável que todas essas versões tenham surgido, finalmente, a partir da novela *Mariotto e Gianozza*, de Masuccio Salernitano, fonte vinda a público no volume *Il Novellino*, no final do século XV⁵. Porém, importa dizer que tanto Bandello quanto Brooke recontam o percurso dos dois personagens com intenção – doutrinária e moralizante – bem diversa da do *Bardo inglês*: o primeiro escreve dizendo-se movido pela tarefa de “advertir os jovens de que eles devem governar seus desejos e não cair em paixões furiosas”; já o segundo quer atingir o “bom leitor”, a fim de convencê-lo a “evitar as afeições loucas, os finais vergonhosos e desgraçados daqueles que escravizaram sua liberdade aos desejos sórdidos” e à “perdição da desonestidade”. O ponto de vista de Shakespeare sobre a mesma trama é outro; a história de ódio entre os Capuletos e os Montéquios ganha lugar de destaque em sua peça, para se transformar em um “magistral sermão contra os males da guerra civil”, como lembra a tradutora e crítica Bárbara Heliodora: “Em lugar da moralizante condenação da juventude por não obedecer a seus pais e por ouvir alcoviteiras e frades, a ênfase da tragédia shakespeariana vai para o conflito entre as duas famílias, que perturba a ordem da comunidade”, equilíbrio este que só poderia ser, afinal, “produto da paz e do bom governo”⁶. E justamente desta última perspectiva aproxima-se, no século XX, o dramaturgo santista.

³ No mesmo ano, no Rio de Janeiro, ocorre uma nova montagem da peça, com os atores Yoná Magalhães e Carlos Alberto (que também dirigia o espetáculo). Aproveito para agradecer a Kiko de Barros, filho de Plínio, e ao Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre, da UFMG, que gentilmente me enviaram cópia da peça, hoje não disponível em livro.

⁴ Trecho de fala da Ama de Julieta, na peça de W. Shakespeare (2006, p. 149).

⁵ Bárbara Heliodora (SHAKESPEARE, *op. cit.*, p. 124) vai ainda mais longe, no texto introdutório à peça inglesa, cuja tradução realizou e publicou recentemente: “As sementes da trama de *Romeu e Julieta* são remotas: no século III, em uma historieta grega, pela primeira vez uma mulher recorre à poção que simula a morte para escapar a um segundo casamento com o marido vivo, mas o tema se torna realmente popular na Renascença”.

⁶ Idem, p. 125.

Em *Balbina de Iansã*, a luta de morte também envolve dois clãs, só que agora de dois grupos de culto ou das chamadas *famílias de santo*, representantes de dois terreiros paulistas diferentes⁷: de um lado está Balbina, prestes a ser reconhecida como *filha* de Iansã, na macumba da Mãe Zefa, da roça da Pedra Branca (*casa* de Oxalá)⁸; do outro, o ogã João Gico do Xangô de Ouro, de um terreiro de candomblé vizinho, dos Angóis⁹. Segundo Paulo Vieira (1994, p. 160), a iniciativa de aproximar a peça de Shakespeare do contexto das religiões afro-brasileiras surgiu em resposta a uma encomenda:

Ao que parece, quem dera a Plínio a primeira idéia da peça foi Alfredo Mesquita, então diretor da Escola de Arte Dramática de São Paulo. Alfredo teria pedido a Plínio que escrevesse um trecho do *Hamlet* em gíria, para servir de exercícios aos alunos da EAD. O autor leu várias peças de Shakespeare e tirou de *Romeu e Julieta* o esquema do amor que desafia as convenções que o impossibilitam¹⁰.

Se o entrecho romântico tem origem certa (e nobre), a leitura de outras obras do Bardo também deve ter sido essencial para a construção da peça. Afinal, Plínio parece herdar do célebre antecessor inglês não só o motivo literário do amor interdito, mas, sobretudo, os questionamentos acerca do exercício desmesurado do poder, comportamento que marca a trajetória da personagem mãe de santo, Zefa de Oxalá. Para esta, trata-se não apenas de impedir um caso de amor, mas de garantir a

⁷ No programa impresso da primeira montagem da peça, encenada no Teatro São Pedro, em São Paulo, Plínio Marcos faz questão de esclarecer: “/.../ a gente se inspirou nas macumbas de São Paulo (mais de 16 mil centros) e não na Bahia (tem muita gente cega que pensa que só lá tem candomblés)”. Sobre o tema, ver, especialmente, Prandi (1991). O pesquisador explica como as cidades do Sul são lugares diferenciados para a instalação e propagação das religiões afro-brasileiras, pois são espaços “onde a etnicidade está perdida, onde os deuses estão envolvidos na trama das relações sociais de um capitalismo já em plenitude, onde o tempo que controla o trabalho e o ócio já é o tempo do regime do assalariamento, onde as edificações e o asfalto eliminam o espaço do mato e do chão batido dos deuses à antiga moda baiana” (p. 21).

⁸ Termos como “mãe”, “filho”, “casa”, correntes nesse ambiente sociocultural dos terreiros, indiciam a dimensão relacional dos vínculos entre os membros do grupo, como simulacro da configuração familiar, pautado em “relações protocolares de parentesco iniciático” (Cf. PRANDI, 2005, p. 232). Afinal, no candomblé, o “parentesco religioso tem exatamente a mesma estrutura do parentesco ocidental contemporâneo não-religioso” (Idem, p. 104). Assim, quanto a esse aspecto, o diálogo intertextual de Plínio com Shakespeare opera antes como deslocamento do que como inversão paródica.

⁹ Cf. Prandi (2005, p. 233), “os terreiros competem fortemente entre si e os laços de solidariedade entre os diferentes grupos são frágeis e circunstanciais, meramente protocolares”.

¹⁰ Rafael de Luna Freire (2008, p. 42), ao comentar a relação do dramaturgo com a TV, informa: “em julho de 1965, fora anunciada a futura realização de uma versão afro-brasileira de Macbeth, que se chamará Macabô. Essa adaptação de Shakespeare assinada por Plínio Marcos e Benjamin Cattán se passava num terreiro de candomblé, mas /.../ ficou apenas no papel e nunca chegou a ser realizada”. O mesmo crítico menciona uma reportagem de 1968, na qual se anunciava que a peça inédita *Balbina de Iansã* seria adaptada para o cinema italiano, com Norma Bengell no papel-título (Id., p. 72).

própria soberania no *pedaço*, pela reafirmação de sua *valia* nas *coisas de santo*, até então reconhecida por todos naquele *território*. Assim, ainda que em chave rebaixada, como veremos adiante, comparece na peça do brasileiro a mesma força estruturante do universo shakespeariano: a oposição entre legitimidade e usurpação do poder e, como consequência, entre estabilidade e guerra. A chegada de João Gico ao terreiro da Pedra Branca desestabiliza a ordem *política* da *casa* à que se filia Balbina, gerando a *demanda*, abrindo espaço para diferentes formas de violência, mais ou menos ritualizadas¹¹. Descontado o ingrediente mais afeito à realidade cultural brasileira, a fala de Zefa, logo nas primeiras cenas da peça, poderia ter sido dita por algum dos soberanos criados por Shakespeare: “Vejo desgraça pelos caminhos. Sinto cheiro de fumo e de sangue” (p. 7).

Na tragédia inglesa, engendrada no final do século XVI, o mundo já não é tão-somente dirigido pelos desígnios divinos. O destino é enfrentado pelo indivíduo, protagonista moderno, que se esforça para alterar o fluxo dos acontecimentos, ainda que fracasse em seu intento. A estrutura trágica avança em direção ao drama. Victor Hugo (1988, p. 36-7), no conhecido *Prefácio de Cromwell*, afirma: “os tempos modernos são dramáticos” e Shakespeare, “este deus do teatro”, é a “sumidade poética dos tempos modernos”. O herói trágico shakespeariano é o sujeito dilacerado, um *eu* complexo e problemático, em um mundo já sem sentido e sem religião, lutando contra conflitos internos e externos, os quais servem de motor do conhecimento e da ação.

Fiel às prescrições aristotélicas, e diferentemente de Shakespeare, Plínio Marcos opta por obedecer à regra das três unidades: em cena, um único cenário, e toda a ação se dá em um só dia, durante as festas no terreiro da Pedra Grande. No caso, esta é uma opção arriscada, pois com ela começa a se ver enfraquecida a verossimilhança de *Balbina de Iansã*: um sentimento nascido à *primeira vista* levará dois jovens, até então profundamente identificados aos valores e princípios de uma religião, a abrir mão, em poucas horas, de suas crenças, em nome de um suposto amor eterno... Entretanto, o mais questionável estaria por vir – a decisão de encerrar a peça com um típico *happy end*. Romeu e Julieta morrem tragicamente, levados por uma fatal combinação de acaso, engano e livre arbítrio; João e Balbina renegam os ritos e mitos afro-brasileiros, arriscam-se a sofrer as consequências dessa ruptura e, sem a antiga “proteção” oferecida pelo grupo e pela fé, partem para uma existência sem garantia e com um desfecho *em aberto*:

BALBINA (para João, que olha pra ela) – Agora a gente não tem santo de fé pra valer nas horas de desespero! Como vai ser?

¹¹ Ver o artigo “O palco do poder”, de Miguel Chaia, no número especial da *Revista EntreLivros* dedicado ao dramaturgo inglês.

JOÃO – A gente se agarra na nossa gamação. É isso que é nossa valia, Balbina. Com gana a gente levanta um mundo. Vem! (p. 34).

No início dos anos 1970, é possível perceber a adesão de Plínio Marcos aos valores libertários da contracultura, assim como uma certa guinada de sua obra em direção aos ditames da indústria cultural. Musicais, esoterismo, extensos discursos *construtivos*, aproximados do universo da autoajuda, tudo passa a gradativamente tomar o lugar dos reconhecidos diálogos rápidos, em atmosfera tensa, de personagens tragicamente cindidos, marginalizados, das primeiras – e melhores – peças. Aliás, um traço marcante de obras como *Navalha na carne*, *Abajur lilás* e *Dois perdidos numa noite suja* é justamente o *status* de heróis trágicos conferido a criaturas destituídas da cidadania, em cenas e cenários recorrentes da tragédia social brasileira¹². O *pathos* e o dilaceramento concentrados no percurso e em algumas falas de Neusa Sueli (de *Navalha*), Dilma e Leninha (de *Abajur*) ou Tonho (de *Dois perdidos*), por exemplo, são suficientes para ilustrar a dimensão de tragicidade que acompanha o reconhecimento de uma condição sem saída:

NEUSA SUELI – /.../ Poxa, será que sou gente? Será que eu, você, o Veludo, somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida!

DILMA – Onde vamos?

LENINHA – Onde vamos? (Pausa longa)

LENINHA (Orando) – Meu Deus, onde vamos? /.../ Para o poeta, o castigo. Para o santo, a força. Para o profeta, a cruz. Para o condutor, bala. /.../ Cedo ou tarde, a morte está à espera. /.../ Onde vamos? Os faróis que nos guiam são pálidos. Onde vamos? /.../

TONHO – Vida desgraçada! Tem que ser sempre assim. Cada um por si e se dane o resto. Ninguém ajuda ninguém. Se um sujeito está na merda, não encontra um camarada pra lhe dar uma colher de chá. E ainda aparecem uns miseráveis pra pisar na cabeça da gente. Depois, quando um cara desses se torna um sujeito estrepado, todo mundo acha ruim. Desgraça de vida! (MARCOS, 2003).

¹² Como exemplo, remeto a outro ensaio, no qual realizo a análise interpretativa da peça *Dois perdidos numa noite suja* (de 1966), comparando-a ao conto italiano que lhe serviu de inspiração e fonte, “O terror de Roma”, de Alberto Moravia. Ver Martins (2007).

Em *Balbina de Iansã*, o final feliz ratifica – com chave de metal barato – o tom rebaixado, dominante em quase toda a peça. Poderíamos falar, juntamente com especialistas no tema, que o texto de Plínio ilustra certa “limitação da experiência do trágico”, como resultado da consolidação da cultura de massa no ambiente cultural contemporâneo¹³. Tal esvaziamento ou deturpação do trágico dar-se-ia, entre outros motivos, pela adesão ao *happy end* como estratégia de cooptação de um público caracterizado pela compulsão ao gozo, imperativo antitrágico por excelência. Além disso, os personagens, sobretudo a protagonista Balbina, carecem de uma real “substância subjetiva”, essencial para a “realização do verdadeiro trágico”¹⁴. Ela renega o coletivo, o valor comunitário, em nome de seu amor; contudo o faz movida apenas por um crescente individualismo, estando ausente a substancialidade do “sujeito” pleno, em sentido forte. Se “a categoria do trágico pressupõe a existência de um indivíduo, que coincide com o próprio herói trágico, para o qual o curso dos acontecimentos não é de modo algum indiferente, sendo que a força da tragédia advém exatamente do dilaceramento, na consciência desse indivíduo, ocasionado por peripécias sobre as quais ele não tem o menor controle”, nessa peça de Plínio Marcos, ao final, o conflito insolúvel se reduz ao “estreitamento da totalidade da experiência em idílio” (DUARTE, *op. cit.*, p. 18)¹⁵.

Mesmo uma cena como a do açoitamento de Balbina, castigada por ter desafiado a autoridade sem limite de Mãe Zefa, soa meio desproporcional, excessiva, espetaculosa, servindo, ao que parece, apenas para ocasionar o efeito de comiseração no leitor-espectador, que poderia (ou não) estabelecer um paralelo com as situações de tortura correntes naquele momento histórico brasileiro. Recurso conveniente – mas de novo inverossímil – a uma estrutura na qual a verdadeira experiência do sofrimento e sua expressão estão ausentes, em nome de uma visão reparadora e apaziguadora segundo a qual é possível superar dificuldades quando entram em jogo sentimentos e valores nobres, de que são avatares os códigos do amor romântico. João e Balbina, heróis contemporâneos, podem, no mundo desencantado, desafiar a ameaça mítica dos orixás, já que esta aparece reduzida a simples retaliação, por parte da poderosa (mas humana) mãe de santo, àqueles que decidem não cooperar¹⁶... O destino

¹³ Ver Alves Jr. (2007), Martins (2004), Finazzi-Agró e Vecchi (2004). Remeto especialmente ao ensaio “A liquidação do trágico como aspecto do fim da arte”, de Rodrigo Duarte (2007, p. 13-22), que traz idéias muito operacionalizáveis na análise da peça de Plínio Marcos.

¹⁴ Afirma Eduardo Sterzi, no ensaio “Formas residuais do trágico” (2004, p. 108): “Na modernidade, porém, é cada vez mais difícil calcular a medida de si mesmo, uma vez que a própria noção de si mesmo já parece melancolicamente anacrônica. Pensar sobre o trágico, nesse contexto, é pensar sobre a impossibilidade trágica do trágico”.

¹⁵ Conforme, ainda, o juízo negativo do axioma de Adorno e Horkheimer, em sua *Dialética do Esclarecimento*: na modernidade, a liquidação do trágico confirma a eliminação do sujeito.

¹⁶ Transcrevo um dos últimos trechos da peça:

trágico agora não é mais um “inimigo poderoso”, uma “adversidade sublime” ou um “problema terrificante”, como descrevia Nietzsche, mas apenas risco de revide para quem assume comportamento desviante (atitude valorizada, aliás, em tempos de ditadura militar e contracultura...).

Banalizada a negatividade da experiência, espetacularizado o sofrimento quando e porque reduzido ao plano do corpo, despotencializa-se o nexo entre conhecimento e dor¹⁷, e a peça avizinha-se da estrutura do melodrama¹⁸. O pacto amoroso, solução fácil e agradável, resulta da supressão da possibilidade da expressão estética do sofrimento na contemporaneidade, invalidando-se a *hybris* da heroína como transgressão absolutamente necessária, advinda da colisão entre norma mítica e vontade subjetiva. Em Shakespeare, a morte dos amantes legitimava-se como única saída à inconciliabilidade das forças em luta: com aquele desfecho, Romeu e Julieta objetivavam radicalmente o enfrentamento da contraposição das determinações substanciais (Família, Estado, Fado), a fim de afirmar sua própria razão¹⁹. Na *Balbina* de Plínio, a morte não é mais o ato conclusivo da crise trágica,

BALBINA – Te renego, Iansã! Eu te renego, Iansã! Não sou mais de tu! Deixa minha cabeça zoeira, Iansã! Mas eu não sou mais de tu! Deixa meu corpo marcado de lanho, mas não sou mais de tu! /.../ Não sou mais de Iansã que largou meu João no desamparo! /.../ Agora não sou mais de tu! Não sou mais eu! Não sou nada sem João./.../

JOÃO – Tou com ela pro que der e vier. Se ela rompeu com santo, eu rompo também. Me amolei dos encantados todos. Tudo santo sem valia. /.../ Eu sou mais eu. Não tenho santo comigo. Minha fé é a gamação que tenho por Balbina. Com ela e por ela, encaro o que der e vier. Vou acabar com tua macumba, velha porca. /.../” (p. 32-3, meus os grifos).

¹⁷ Roberto Vecchi (FINAZZI-AGRÓ; VECCHI, *op. cit.*, p. 116), em “O que resta do trágico: uma abordagem no limiar da modernidade cultural brasileira”, aponta como “signos residuais da tragédia” na prosa do início do século XX: “o elo da dor com o conhecimento, o conhecimento da dor (no duplo sentido que se lhe reconhece, de conhecimento do objeto-dor e conhecimento subjetivamente criado pela experiência da dor), que é um núcleo fundamental do trágico”. E completa: “/.../ é o confronto com a negatividade da experiência (até a extrema da morte) que essencializa no sujeito outra forma de saber que, se por um lado mantém aberto o problema da sua representação, por outro abre caminhos novos, residuários, de pensamento, além ou aquém das orlas da lógica ou da razão” (p. 120).

¹⁸ Jean-Marie Thomasseau (2005) lista, como características recorrentes do gênero melodramático: a tipificação simplificadora e maniqueísta das personagens; a estrutura mais patética que trágica (com grande destaque para os “golpes de teatro”); a música como apoio para os efeitos dramáticos; o pitoresco visual; a expressão patética do amor contrariado, resultando na aparição do casal de namorados (infelizes vítimas perseguidas por um ignóbil vilão) reunido ao final; o tributo ao maravilhoso; o triunfo da virtude (pela aniquilação do poder do tirano por alguma rebelião); o final marcado por uma máxima moral; e, finalmente, a manipulação confortadora do interesse do público, ávido de compensação. Como se verá, são todos ingredientes presentes, em maior ou menor dose, nessa peça de Plínio Marcos. Thomasseau ainda esboça uma explicação para o renovado sucesso do gênero, que também serve como referência ao momento histórico brasileiro no qual a peça foi escrita: “Observa-se, como se pode constatar ao longo de sua história, que o melodrama, sempre firmemente entrelaçado ao tecido social, ganha novo viço nas épocas de crises sociais e nacionais, nos momentos em que os valores se redefinem e que se reencontra o gosto pelas oposições fortes e a necessidade de uma criação mítica e compensatória” (p. 136).

¹⁹ Cf. MULINACCI, Roberto. “No encaixo do trágico: a tragédia, o romance e os paradoxos da modernidade literária”, p. 164-5.

sendo esta, inclusive, superada. Não há, assim, espaço para o conflito tormentoso de desejos, não se configurando nenhum impasse verdadeiro:

Mas, como o trágico ou é o sentido último das coisas ou não é nada, pois bem, o desate do nó conflituoso da tragédia muda a tragédia mesma na negação do trágico, porque, ao mostrar uma solução possível, nega exatamente aquela pluralidade das possibilidades de que depende a insolubilidade (leia-se: a indecidibilidade) da essência dele²⁰.

Em favor da peça, poder-se-ia argumentar que a intenção mais explícita de Plínio Marcos seria reafirmar (de modo programático) a suposta opção *esclarecida* dos protagonistas²¹: vencer, pelo entendimento e pela razão, o obscurantismo das superstições e das crenças animistas que sustentam o *mundo mágico* dos *encantados*, livrando-se do medo e assumindo a posição de *senhores do saber*. Só que ainda teríamos ao menos dois outros problemas: na peça, o amor – e não a mediação racional – acaba por se converter em novo mito, gerando outros condicionamentos alienantes, de renúncia a uma visão coletiva, social e comunitária em nome da afirmação narcísica dos *princípios do prazer*. Mais uma vez, a solução do *final feliz* restaria fora de lugar. Além disso: se o panorama antecedente da produção pliniana parecia justificar o interesse do dramaturgo na divulgação dos valores e ritos de uma religiosidade *subalterna*, de matriz afro-brasileira, com potencial político-libertário²², para que fazê-lo de modo a tão-somente denunciar seu substrato regressivo, como resíduo e produto dos descompassos combinados da modernidade inconclusa à moda brasileira? Nessa mudança de tom e

²⁰ Idem, p. 165.

²¹ Elzbieta Szoka (1995), brasilianista, afirma: “The deformation of traditionally recognized values by an individual obsessed with power, represented by Zefa, is an important topic of the play. The corruption, in turn, leads to a revolt and rejection of these deformed values by the terrorized individual, articulated in the character of Balbina. As a result, the devotion to the religion is replaced by the choice of individual, secular freedom. The subversion of an individual, suffocated by the often corrupted social norms, is a theme of most of Marcos’s play”. Já no texto de Paulo Vieira (*op. cit.*, p. 164-5), é possível encontrar a transcrição de trecho de uma resenha escrita por Sábato Magaldi e publicada no *Jornal da Tarde* durante a temporada da primeira montagem (13/01/1971): “A peça tem um sabor ambíguo, que amplia o campo relativamente singelo do enredo: ao mesmo tempo em que assume os valores dos terreiros de macumba, sob o pretexto de denunciar uma falsa mãe de santo, acaba por destruir as crenças místicas, em função de uma escolha racional. *Balbina* adota uma perspectiva crítica e otimista, abandonando o horizonte sombrio da tragédia para instaurar um amor que recusa as superstições, apoiando-se na sua própria força”.

²² É sobretudo bela a definição sintética que Prandi (*op. cit.*, p. 215) oferece sobre essa religião, tão aproximada do universo das criaturas de Plínio Marcos: “/.../ a aceitação que o candomblé tem deste mundo, mesmo quando, no extremo, se trata do mundo da rua, do cais do porto, dos meretrícios e portas de cadeia. Grandíssima e exemplar é a capacidade do candomblé de juntar os santos aos pecadores, o maculado ao limpo, o feio ao bonito”.

de perspectiva – em relação às suas peças dos anos 60 –, o que a dramaturgia de Plínio Marcos quereia, ao fim, demonstrar? Que reflexão gostaria de provocar?²³

O certo é que *Balbina de Iansã* traz para o primeiro plano da cena algumas mudanças ocorridas no campo religioso brasileiro, sobretudo a partir dos anos 1960, reflexos de transformações radicais verificadas também no mundo material: tradicionais formas associativas da vida religiosa – de feição dogmática e autoritária – passam a ser gradativamente substituídas por múltiplas formas particularizadas de crença e culto, anti-institucionais, mais compatíveis com os rumos das transformações societárias, por reduzirem compromissos e dependências restritivas das liberdades individuais. Assim também, é indiscutível o lugar de transição que a peça ocupa no conjunto da obra de Plínio, antecipando a presença marcante, nas décadas de 1980 e 90, de soluções mágicas para impasses da constituição da modernidade brasileira, pela adesão a variadas formas de crenças místicas e esotéricas, sincréticas e pluralistas, que apostam no autoaperfeiçoamento – com destaque para o tarô, a Teosofia, o espiritualismo, a auto-ajuda... No enfrentamento da temática religiosa, o dramaturgo acentua a vertente individualista de ação, base do pensamento místico-esotérico – com suas formas particulares de acesso ao sagrado, por meio de manipulação mágica –, que marcará seus últimos escritos.

Orikis no xirê dos orixás

No início da década de 1960, a tragédia de Romeu e Julieta foi levada às telas de cinema, sob a direção de Robert Wise e Jerome Robbins, com Natalie Wood no papel principal: *West side story* (no Brasil traduzido por *Amor sublime amor*) é um musical que atualiza a trama de Shakespeare, trazendo-a para o contexto dos conflitos entre gangues nos subúrbios de Nova York, nos anos 1950. Talvez esta

²³ Na já citada biografia de Plínio Marcos escrita por Oswaldo Mendes (*op. cit.*, p. 292-3), menciona-se a crítica ao espetáculo feita por Regina Helena em *A Gazeta*. Relata o biógrafo: “O título da crítica já indicava a que vinha: ‘Balbina fajudou cultura popular’. Depois de afirmar que *Balbina de Iansã* ‘como teatro é o texto mais fraco de Plínio Marcos’, ela o acusou de ser ‘um amontoado de desinformações a respeito de um dos mais fortes, mais sérios, mais arraigados temas da nossa cultura popular: o candomblé’. Contestou a obra a partir do seu anúncio dirigido ‘ao povo da umbanda’, estabelecendo a confusão, que segundo Regina estaria em cena, entre candomblé, macumba e roda de samba”. Parcialmente transcrito no livro de Mendes, assim termina o texto d’*A Gazeta*: “A mensagem que Plínio Marcos nos passou foi esta: tudo é fajutagem, tudo é superstição, tudo é bobagem. Candomblé e cerimônias congêneres são coisas de ignorantes. /.../ Os dois heróis quebram suas tradições, repelem a ignorância da ‘massa ignara’ que continua no candomblé, mostram a supremacia da inteligência sobre a ignorância e o atraso dos que ficam. Uma posição, esta, um pouco estranha para Plínio Marcos, homem do povo e que acha que fora do povo não há salvação. Peço vênia para discordar humildemente do autor. As tradições populares devem ser respeitadas e preservadas. Nem tudo é fajutagem neste mundo misterioso do candomblé e da umbanda. Há muita coisa errada e fora da lei, mas generalizar é cometer injustiças”.

tenha sido uma inspiração para a versão *off-Broadway* do nosso dramaturgo santista, também ambientada em cenários periféricos. O mérito de Plínio Marcos foi justamente pensar em um *formato brasileiro* e uma linguagem popular para o seu espetáculo²⁴, inserindo números musicais ao vivo na montagem que dirigiu, convidando músicos das tradicionais rodas de samba paulistanas do bairro da Barra Funda (incluindo tocadores de atabaque, essenciais nas *macumbas...*), que compuseram algumas canções especialmente inspiradas no texto da peça²⁵.

O samba, gênero nacional por excelência, ganha espaço como forma legítima de resistência e de autorrepresentação da cena cultural negra e popular, recalcada pela cultura oficial²⁶. O palco reproduz o fundo de quintal ou terreiro, com espaço para a música profana e também para os batuques rituais do candomblé. As letras das canções trazem predominantemente formas sintáticas diretas, reprodução da fala cotidiana, registrando gírias, vocabulário simples, expressões e valores sempre socialmente marcados.

Há na peça espaço para o partido-alto, que se aproxima do formato improvisado dos *desafios* e *repentes* (como em “Parece ladainha”, do compositor Jangada: “Este teu som/parece ladainha/sou mais o meu/fico na minha /.../”; ou em “Falso poeta”, de Talismã: “Despeitado/falso poeta/queres me humilhar /.../ procures/elevar tua cor/prove se tem talento /.../”); assim como lugar para o samba de roda,

²⁴ No já referido programa da montagem, diz Plínio: “Formamos um primeiro time com amizade, amor, trabalho e compromisso com a arte popular brasileira. Pode até ser um fracasso. Eu acho meio difícil. Mas em teatro pode acontecer tudo. Porém o que conta é que estamos juntos /.../. Sempre defendendo as mais legítimas formas de expressão do nosso povo, contra a cultura importada que vai nos esmagando cada dia mais” (Ver site oficial do dramaturgo: <http://www.pliniomarcos.com>, acesso em maio de 2008. Lá se encontra a informação de que a “trilha” musical da peça foi gravada em LP homônimo, hoje infelizmente uma raridade no mercado).

²⁵ Segundo Paulo Vieira (*op. cit.*, p. 163), “*Balbina de Iansã /.../* surge em meio a sérias preocupações de identidade cultural e sobrevivência profissional, quando Plínio Marcos se dedicará a discutir sobre a perspectiva de resistência cultural como afirmação de um ser político e o mercado de trabalho para o artista brasileiro”. Informa, ainda, Freire (*op. cit.*, p. 177): “Sua única peça inédita a estrear no começo dos anos 1970 foi *Balbina de Iansã*, escrita ainda em 1968 e que se inseria num amplo movimento de valorização da cultura popular, sendo válido apontar suas semelhanças com um filme como *O Amuleto de Ogum* (1974), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, que depois assinaria uma série de entrevistas que ficariam conhecidas como o *Manifesto por um cinema popular*”.

²⁶ No ensaio “Cinema-canção”, Francisco Bosco reconstitui um painel da formação do samba como ritmo da identidade do país, sobretudo a partir dos anos 1930, com Noel Rosa: “a canção popular se afirma como canção popular: linguagem própria, irredutível à cultura erudita, musical ou literária, linguagem com compromissos de inventividade artística e sucesso comercial, linguagem atrelada ao cotidiano brasileiro, cuja história ela ajudava a criar e contar, linguagem do samba, ritmo que sintetizava séculos de sonoridade brasileira, e que a partir daí viria a se confundir com a própria identidade do país” (BOSCO, 2007, p. 53). Tal gênero musical seria, então, o símbolo nacional-popular da identidade mestiça, a síntese de uma série de cruzamentos culturais, étnicos e semiológicos: batuque de origem africana, melodias européias e letras urbanas.

o “samba de terreiro” (“bem brasileiro”, como afirma o compositor José Francisco da Silva, na letra de “É só sambar”), o pagode com humor mais marcado, os sambas-enredo de feitio mais narrativo-descritivo, para apoiar a trama da peça...

Os melhores são os sambas do célebre companheiro de Plínio, Geraldo Filme, com temática social mais evidente, por vezes se aproximando do campo temático da canção de protesto dos anos 1960, como modo de pensar o país, sua formação e projeto. Em “Largo da Banana”, por exemplo, aparece a face excludente e desfiguradora do processo de urbanização e modernização de São Paulo: “Fiquei sem terreiro da escola/já não posso mais sambar/Sambista sem o Largo da Banana/a Barra Funda vai parar/Surgiu um viaduto, é progresso/eu não posso protestar/Adeus, berço do samba,/eu vou embora, vou sambar/noutro lugar”. Já na parceria de Filme com Geraldo Gariba (“Hegemonia”), ganha força a velha rixa Rio X São Paulo: “Vamos nos valorizar/esta hegemonia/precisa terminar/lá tem Salgueiro/Vila Isabel e Mangueira/Aqui tem Glete, Barra Funda e Lavapés/São Paulo, saia desse acanhamento/E também no samba/mostra quem tu és”.

Como se pode depreender com a leitura das letras (e como a crítica teatral da época fez questão de registrar), por vezes em *Balbina* a música contribui apenas para produzir uma atratividade fácil – antecipando o confortador final feliz –, sendo entretanto nociva à estrutura dramática do texto. Isso talvez seja verdade quanto à presença do samba; o mesmo já não se pode dizer dos cantos mais afeitos à tradição religiosa, os quais ganham papel funcional no desenvolvimento da história. No mais, ao trazer para a peça certos *pontos de macumba*, o teatro pliniano também opera, pela via da arte, a divulgação profana de aspectos da religião afro-brasileira, como de resto já faz com o recorte temático escolhido.

Na peça, esses números musicais buscam recuperar e reproduzir aspectos rituais das cerimônias coletivas do candomblé: em várias cenas, a música atua como canal de comunicação entre o mundo dos vivos e o dos espíritos (*orun*) e como meio didático de transmissão intergeracional de conhecimento das “coisas de santo”. As rubricas referem continuamente à participação dos instrumentistas e cantores para simular a louvação aos deuses, em procedimentos que representam e atualizam momentos de devoção e culto. Nisso, Plínio é fiel à tradição, como esclarecem as pesquisas de Reginaldo Prandi (2005, p. 181-2):

Um dos componentes mais importantes do saber religioso no candomblé consiste no conhecimento e domínio do seu vastíssimo repertório musical. Poderíamos dizer que para cada gesto há no candomblé uma correspondente cantiga. Para tudo se canta. /.../. Nas cerimônias públicas, canta-se para que os deuses venham conviver com os mortais durante os toques no barracão dos terreiros. Canta-se para que os orixás em transe sejam levados do barracão a fim de serem vestidos com seus paramentos e canta-se para trazê-los de

volta ao público. No barracão festivo, canta-se para que os orixás dancem, cada qual com seu ritmo, cada um com seu hinário próprio e coreografia característica. Canta-se depois, quando eles vão embora, deixando o corpo das filhas-de-santo, exaustas, acordadas do transe dançante. /.../.

Canta-se para reafirmar a fé, porque cantar é celebração, é reiteração da identidade. Mas também se canta pelo simples ócio. Canta-se pela liberdade. E porque isso merece sempre ser cantado, canta-se para que se mantenha sempre vivo o sonho.

É justamente o que ocorre na peça: afora os sambas, de raízes igualmente negras, que marcam os momentos mais profanos do *xirê*²⁷, *feira de feitura de Balbina como filha* de Iansã, têm presença marcante os pontos e cantigas de finalidade ritual²⁸. Logo na abertura, as filhas-de-santo, ainda fora de cena, cantam para Oxalá, a fim de abrir os trabalhos – o que demonstra o conhecimento de Plínio acerca da hierarquia no panteão das divindades: “Ele é dono da terra”, “Ele é dono da água”, diz a letra composta por Jangada e Toniquinho. Logo após, as filhas aparecem no palco-texto portando os cântaros de água cerimoniais, com o fito de purificar os *axés* de Oxalá, o *gongá* (altar) do terreiro da Pedra Branca, os objetos sagrados, os membros do candomblé. Em cena, abre-se o “tempo sagrado”, o qual, ensina Roger Bastide (2001, p. 96), “sempre se compõe de períodos de caos e de recriação do mundo, de destruição da ordem normal e de restabelecimento da harmonia perdida”²⁹. E isso o desenvolvimento da intriga há de mostrar...

²⁷ Novamente Prandi (*op. cit.*, p. 182): “Cada um se farta com a comida dos deuses, as forças se refazem e a música sacra dá lugar à música profana, porque é hora de relaxar, hora de diversão, tempo de missão cumprida. Os deuses já se foram, satisfeitos; a distração agora é dos humanos, nada melhor que o lazer feito de música”.

²⁸ Lê-se, em Prandi (*op. cit.*, p. 208): “Essas músicas que cantam os orixás falam da vida cotidiana, dos amores e prazeres, das traições e dos desejos, das dificuldades da vida num mundo socialmente injusto. Algumas cantam simplesmente a glória dos orixás, contam seus mitos, enaltecem-lhes o caráter e louvam seus poderes sobrenaturais”. E o autor completa: “/.../ os temas das religiões dos orixás ainda parecem estar perfeitamente casados com as mais variadas formas e estilos da música popular brasileira. Ao mesmo tempo em que a cultura dos terreiros tem fornecido à música popular um inesgotável manancial de elementos míticos, rituais e de concepção de mundo próprios das religiões dos orixás, o candomblé e outras modalidades das religiões afro-brasileiras têm sido popularizados através da música, num processo que sem dúvida aumenta seu reconhecimento e lhe dá maior legitimidade na sociedade brasileira. Num duplo movimento de conformação da identidade brasileira” (p. 214), no qual, acredito, Plínio Marcos também parece apostar...

²⁹ Especialmente entre as páginas 94 e 98 do livro de Bastide (2001), há uma belíssima descrição dos momentos e funções dessa cerimônia de lavagem consagrada a Oxalá, a qual assim se encerra: “/.../ a água de Oxalá, pois, ao lavar indistintamente todos os fetiches do candomblé e ao penetrá-los, por conseguinte, com a mesma força unificadora e purificante, restabelece a ordem desaparecida entre os diversos domínios do real que recobram sua complementaridade e, também, seu funcionamento harmonioso, em benefício de todos os mortais” (p. 98).

Nesse espaço-tempo singularizado, que revive o momento de origem primordial, pode-se, então, iniciar uma nova música, em louvor a todos as outras *entidades*: os mesmos compositores da primeira canção dedicam dois ou três versos para cada orixá. A letra do “Canto dos Encantados” aproxima-se da estrutura do *oriki*, matriz sonora sacra dos terreiros, espécie de saudação ritualística na qual se mencionam as qualidades essenciais das entidades invocadas e reverenciadas, por meio da colagem ou montagem – por aglutinação – de frases atributivas, epítéticas³⁰. Assim, no texto musical de Jangada e Toniquinho, Ogum empunha sua espada, guardando as estradas; Iemanjá chega correndo na beira do mar; Oxossi “deixa a floresta” para “vadiar” na festa; Oxum ostenta suas chagas, mas também sua beleza, recendendo a flor e perfume; tanto quanto nos cultos, Obaluaiê recebe no palco tratamento diferenciado, com menção a seus atributos aparentemente negativos (“Com suas chagas a doer / Obaluaiê vem pra nos benzer”³¹); Xangô – orixá de cabeça de João, que logo conhecerá Balbina para com ela constituir o par romântico da peça – desce a pedreira e *rola* na cachoeira; e, finalmente, anuncia-se a chegada de Iansã, “dona do mundaréu”, acompanhada do relâmpago que domina e a representa.

Outros *pontos* e danças vão se intercalando às ações e diálogos, contribuindo para a progressão da intriga. Por exemplo: para tentar reparar (ou amenizar) os danos que poderiam advir como efeito de um incidente no qual a imagem de Santa Bárbara fora quebrada pela personagem Boba, todos no terreiro cantam “Sarava, Iansã”; como consequência, logo depois, e para surpresa geral, Balbina acaba *recebendo* Iansã (equivalente no candomblé àquela santa do panteão católico), antes mesmo de se consagrar como *filha* da orixá, interrompendo-se, com isso, uma discussão que gerava tensão crescente no momento. Nesse caso, além de assumir papel de destaque na sucessão de fatos, o canto ganha função próxima à que tem no culto religioso: conduz ao transe, invoca e saúda a entidade (*orí*), solicitando sua presença e participação no mundo terreno (*aiye*). Alguns cantos da peça são mesmo recolhidos na tradição dos terreiros, sendo inclusive pronunciados em dialetos litúrgicos africanos – é o caso de “Elebara”, dedicada a Exu durante uma cerimônia de despacho, e de “Muzenza”, cantada na segunda vez em que Iansã *baixa* em Balbina, agora auxiliada pelo iniciado João de Xangô.

Na peça de Plínio Marcos, esses enunciados orais (*orikis de orixás*) são entoados na festa (*xirê*) do terreiro da Pedra Branca, acompanhados de danças e outros gestos rituais, dados semiológicos importantes para a construção do espetáculo, afinal, como parece saber o dramaturgo,

³⁰ Ver o ensaio de Antonio Risério, no qual analisa uma canção de Caetano Veloso, “*Gua*: um ideograma para Ibualama”.

³¹ Sincreticamente identificado com São Lázaro, sua representação é marcada pela presença das chagas contagiosas e, na Umbanda, é considerado um *Exu* particularmente forte e perigoso. Para conferir as características de cada orixá e os signos com que são tradicionalmente identificados, ver o capítulo 3 de Brumana e Martínez (1991).

nesse mundo de sons, os textos, falados ou cantados, assim como os gestos, a expressão corporal e os objetos-símbolo, transmitem um conjunto de significados determinado pela sua inserção nos diferentes ritos. Reproduzem a memória e a dinâmica do grupo, reforçando e integrando os valores básicos da comunidade, por meio da dramatização dos mitos, da dança e dos cantos, como também nas histórias contadas pelos mais velhos como modelos paradigmáticos (BARROS, 2000, p. 139).

A virtude é um vício, mal gerida³²

Como se viu, a releitura de um texto teatral clássico – aclimatado à cultura popular brasileira – e a opção pela forma do musical foram sobredeterminações significativas para a construção da peça *Balbina de Iansã* (para o bem e para o mal do resultado final). Entretanto, as preocupações mais evidentes de Plínio Marcos parecem ser a pesquisa e divulgação de princípios e fundamentos da religião afro-brasileira, especialmente os do candomblé paulista³³, e a crítica ao abuso do poder e da força por quaisquer detentores de uma posição hierárquica privilegiada – em momento de enrijecimento radicalizado da vigilância policial do Estado no país.

Para contextualizar o período no qual surge a peça, vale lembrar que um candomblé renovado expande-se em São Paulo, sobretudo a partir dos efervescentes anos 60 do século passado³⁴, graças a “práticas e concepções que podem, em certos momentos e circunstâncias, dar respostas alternativas convincentes para problemas que escapam dos controles racionais da vida moderna, ou da interpretação de outras religiões” (PRANDI, *op. cit.*, p. 24); e que, no Sudeste, a cidade portuária de Plínio Marcos teve papel de destaque no desenvolvimento e divulgação das práticas religiosas afro-brasileiras:

³² Fala de Frei Lourenço, em *Romeu e Julieta*, de W. Shakespeare (2006, p. 173).

³³ Algumas cenas como a inicial, por exemplo, têm evidente intenção propedêutica, ilustrando, não sem algum esquematismo falseador, o sincretismo que tradicionalmente marca as relações entre catolicismo e candomblé: as personagens Zeninha e Boba, mãe e filha, aparecem arrumando o altar/gongá e vão se referindo às imagens dos santos católicos como equivalentes aos orixás africanos; assim, Oxalá é “esse pregado na cruz”; Ogum “é esse a cavalo” (São Jorge); Bitotô é São Benedito, “o crioulo vestido de padre”; Iansã é Santa Bárbara (motivo central na peça de Dias Gomes, *O pagador de promessas*, de 1960)... Para uma revisão crítica da questão do sincretismo religioso no Brasil, remeto à leitura dos trabalhos de Andrade (2002) e Ferretti (1995).

³⁴ “São os anos da contracultura, da recuperação do exótico, do diferente, do original. A juventude ocidental ilustrada rebelase, toma gosto pelas civilizações orientais, seus mistérios transcendentais e ocultistas /.../. Valoriza-se a cultura do outro. No Brasil, a cultura indígena. A antropologia redimensiona a etnografia para fazer política indigenista, e a cultura do negro. A sociedade sai em busca de suas raízes. É preciso voltar para a Bahia – *por que não?* –, acampar em Arembepe. Abrir as portas da percepção, ir em busca do prazer, da expansão da sensibilidade, de gratificações imediatas para o corpo e para a mente” (PRANDI, 1991, p. 71).

O estabelecimento do candomblé no Estado de São Paulo parece ter começado em Santos, onde estão as casas lembradas como as mais antigas. Ou seja, enquanto umbandistas de São Paulo se iniciavam no candomblé com pais e mães do Rio ou da Bahia, tanto indo para lá como recebendo-os aqui, alguns terreiros já haviam se instalado diretamente na Baixada Santista, mais ou menos em torno do cais do porto. O próprio povo-de-santo vê o candomblé como uma religião do litoral, certamente porque ele se formou em capitais litorâneas e suas cercanias. /.../ o candomblé é uma religião urbana, pobre e de cais de porto (Idem, p. 94-5).

A estrutura altamente hierarquizada e centralizada dos terreiros paulistas aparece desnudada em cena, com a caracterização da mãe-de-santo Zefa de Oxalá³⁵. Já nas primeiras falas da peça, sabe-se que seu poder e prestígio derivam diretamente de sua experiência nas *coisas de santo*, de seu conhecimento dos *mistérios e segredos* do candomblé, enfim, do suposto domínio que possui dos preceitos e *fundamentos* da religião para recorrer às fórmulas de manipulação mágica, como meios propiciatórios para a solução de problemas³⁶. Afinal, aqui o mundo pode ser manipulado pela via mágico-ritual, com a oferta dos *despachos*, alterando-se o destino de uma pessoa e a *ordem* das coisas³⁷:

³⁵ Maria Saleté Joaquim (2001, p. 163) confirma o dado factual que ganha representação no texto de Plínio Marcos; segundo a pesquisadora, o “candomblé possui uma estrutura centralizada, na qual a mãe-de-santo é uma autoridade suprema, total, absoluta, vitalícia, tem autoridade moral; sua vontade é lei, e ela determina a estrutura hierárquica do candomblé”. Também Prandi (*op. cit.*, p. 28) caracteriza o terreiro como “instituição administradora do poder que vem do mundo sagrado /.../, com a constituição da população dos devotos, o chamado povo-de-santo, organizada em terreiros fortemente estruturados em cargos e hierarquias baseadas na senioridade – o tempo de iniciação –, aglutinados em torno do pai ou mãe-de-santo, /.../ senhor absoluto da casa e do grupo religioso que a constitui /.../”.

³⁶ São tais segredos e mistérios que permitem ao líder saber como deve proceder na aliança com os deuses, “usando as fórmulas adequadas, os meios corretos, os ingredientes específicos, os momentos oportunos, as invocações certas, ou não se chegará ao desejado. /.../ São todos esses segredos e mistérios, os preceitos, o que o povo-de-santo chama de *fundamentos*, cujo *conhecimento* faz a glória e o poder de um pai-de-santo e ao mesmo tempo o mantém em constante disputa com outros pais e mães, lutando por um reconhecimento – no interior de sua casa e no espaço mais amplo do povo-de-santo –, que o obrigam a submeter-se, por sua vez, a complexas formas de aprendizado e legitimação” (PRANDI, *op. cit.*, p. 162/163).

³⁷ Como diz Prandi (*op. cit.*, p. 57), *ordem* representada por “um mundo de relações íntimas e sociais tantas vezes adversas e aversivas; de crenças e ciências insuficientes ou inacessíveis aos mais pobres; de práticas políticas limitadas; de cálculos e previsões irrealizáveis”. E completa: “O candomblé /.../, no espaço sagrado e público dos terreiros, permite ao seu adepto alcançar, através das obrigações sucessivas, postos cada vez mais elevados na hierarquia sacerdotal. Isto numa rede de grupos religiosos e sociais, que valoriza o cargo sacerdotal, os anos de iniciação, o aprendizado dos mistérios e segredos que permitem ao homem e à mulher agradar os deuses e ter acesso à manipulação mágica do mundo, o feitiço. Esta experiência de mobilidade, de ascensão, de acumulação de conhecimentos sagrados é importante para segmentos pobres da sociedade, de onde sai a quase totalidade dos iniciados; uma maioria que não experimentou o sentido do sucesso no mundo profano /.../” (p. 88-9).

ZENINHA - /.../ A Mãe Zefa sabe das coisas. Sabe todos os mistérios da macumba. Ela é chegada aos encantados de mais valia (p. 3).

ZEFA - /.../ Sou Zefa da Pedra Branca, primeira em toda a macumba e chegada dos orixás de valia. Sei dos mistérios, Zeninha. /.../ sei o que digo. /.../. Maldita seja quem não escuta a mãe-de-santo! (p. 5-6).

EXPEDITO – Que seja como minha Mãe Zefa quer. Ela sabe das coisas (p. 7).

BALBINA – Mãe Zefa da Pedra Branca, primeira da macumba, senhora de valor provado nos mistérios e considerada dos orixás de valia. Que Oxalá, teu pai, lhe dê cada vez mais força! (p. 8).

Palavra de Mãe é ordem! /.../ Tua vontade é lei (p. 11).

O carisma e a fama de Mãe Zefa legitimam, em princípio, suas atitudes autoritárias na liderança dos fiéis ligados ao terreiro da Pedra Branca. No entanto, também a obrigam a agir em defesa de seu território, quando sua *roça* se vê ameaçada por perigos advindos do mundo dos humanos (especialmente os de outros terreiros) ou do dos orixás. Afinal, “os pais e mães-de-santo em suas casas são reis, são rainhas, mas são todos suseranos. Sua capacidade de liderança estará sempre em risco, sua afirmação sempre testada, sua sabedoria sempre contestada” (PRANDI, *op. cit.*, p. 163).

Assim, Expedito de Ogum é, por princípio, todo reconhecimento e subserviência àquela que lhe *fechou o corpo*³⁸, *protegendo-o das ameaças físicas e dos males espirituais*:

EXPEDITO – Em Expedito de Ogum, Mãe Zefa manda, não pede. Meu valor provado vem de ti, mãe-de-santo de grande valia. Foi tu, com teu axé, que rezou meu corpo contra ponta de faca, fumo e todo mal. Dá a lei, Mãe (p. 18).

E, por isso, apoiará o arbítrio da poderosa mandante de “cabeça coroadá”, quando esta lhe ordena que violente Balbina, a qual estaria aparentando “doença de moça que quer virar mulher”, ficando “nervosa à toa”. Dissera Zefa, com ares de proprietária e de quem pode determinar o destino de seus *filhos*: “É pro bem da coitada. De cabeça limpa e corpo aberto pro amor, Balbina vai receber uma Iansã de orgulhar o terreiro da Pedra Branca. /.../. Cuida dela direito. Tou te dando ela” (p. 19)³⁹.

³⁸ “O corpo está, assim, protegido do mal que vem do mundo, mal que, em geral, é o malfeito, a manipulação mágica (a intervenção tópica da religião no mundo, contra um inimigo), nunca o pecado” (Prandi, *op. cit.*, p. 159).

³⁹ “Nada se faz no candomblé sem a licença expressa da mãe-de-santo. A sua vontade é lei, só ela poderá revogar ou modifi-

Contudo, ao final do segundo ato – e, mais uma vez, aproveitando Plínio uma sugestão da peça de Shakespeare⁴⁰ – o mesmo filho de Ogum lutará com João de Xangô e seus companheiros Puia e Tuim. Após matar este último, à traição e apoiado por Bitá de Oxóssi, Expedito é finalmente ferido de morte por João. Antes de morrer, faz questão de explicitar sua surpresa e frustração:

ZEFA – Como tá, Expedito, meu ogã de valia?

EXPEDITO – (morrendo) Chega aqui... Mãe-de-santo...

(Zefa se aproxima bem).

EXPEDITO – Mãe-de-santo... de araque... Ca... dê meu corpo fechado? Ca... dê... fajuta...

(Num último esforço, Expedito cospe no rosto de Zefa e morre. Zefa chora em silêncio. Fica um tempo sem saber o que fazer. Depois se levanta com toda imponência e ganha o centro do terreiro) (p. 25).

Desde o início da peça, o povo da roça de Pedra Branca está imerso em uma dupla realidade, da qual se ocupa: os preparativos para a grande festa de feitura de uma de suas novas filhas, Balbina de Iansã; assim como busca anular a tensão advinda da percepção de um clima de demanda, ocasionado, provavelmente, por trabalhos (“coisa feita”) de outros pais de santo, de terreiros vizinhos⁴¹:

ZEFA - /.../ Vem coisa feita com muito mal pelos caminhos. Vem desgraça arranjada com mandinga forte. É coisa jogada contra a casa de Zefa. Feitiço armado por algum babalaô, que se danou de raiva por perder demanda com Zefa. Que só trabalha pro bem e por isso tem força. O terreiro tem proteção forte. /.../ Me valei, Oxalá, meu pai! (p. 6).

car as normas e regras anteriormente estabelecidas. Todo o peso da autoridade moral da mãe-de-santo recai sobre homens e mulheres, invadindo até mesmo o terreno particular e privado do cotidiano dos membros do candomblé. Neste sentido, contribui para que as pessoas partilhem o conhecimento das normas e regras de maneira a discriminar entre bem e mal, certo e errado, para assim escolherem os meios adequados para solucionar os problemas que possam enfrentar em sua vivência no cotidiano”. E mais: “O candomblé confere à mãe-de-santo o direito de proibir aos membros, em determinadas ocasiões, sair, amar, procurar emprego, morar em certos lugares, submeterem-se a esta ou aquela operação cirúrgica, dando-lhe, concomitantemente, o direito de compeli-los a isso se necessário, e a obedecerem, por meio de multas e obrigações” (JOAQUIM, *op. cit.*, p. 143-4; 147).

⁴⁰ Trata-se da luta entre Romeu e Teobaldo, primo de Julieta, na Cena I do ato III.

⁴¹ Para compreender a demanda – ou guerra de orixás –, esse aspecto da estrutura social e ritual dos terreiros, é essencial a leitura do livro de Yvonne Maggie (2001), que descreve traços recorrentes observados em seu estudo de casos: “Um médium que tinha uma desavença ou uma questão com outro médium mobilizava seus orixás através de trabalhos, a fim de que estes causassem algum mal a seu oponente. O médium atacado mobilizava então seus orixás para defendê-lo. Assim estabelecia-se a guerra entre os orixás de cada um dos dois médiuns. Cada qual tentando desmanchar, anular os trabalhos feitos pelos orixás oponentes. Um desses orixás vencia, e o vencedor era o orixá mais forte, aquele que conseguiria proteger melhor seu cavalo” (p. 45).

Ainda segundo a *líder do pedaço*, o “mal” que ameaça a estabilidade do terreiro também poderia ser consequência da presença, na roça, da personagem Boba (filha de Zeninha de Oxum), que portaria doença mental (“não tem a cabeça firmada”) por ser “carrego de Exu”, “coisa danada”, “filha da danação” e “da moléstia”, tendo em si “a zorra encarnada”: tudo serve, assim, para justificar a perseguição sobre a personagem Boba que Zefa insiste em exercitar. E tal exercício agudiza-se quando, nervosa, Boba deixa cair e quebrar uma imagem de Santa Bárbara (sincreticamente identificada a Iansã, entidade do campo religioso afro-brasileiro):

ZEFA – /.../ Isso é desgraça! Tem coisa feita! (gritando) Desgraça! Desgraça! A Boba quebrou Iansã! Desgraça! Desgraça! Desgraça!

(Barulheira fora de cena. Ouvem-se os atabaques. Grande zoeira.) /.../ (Entra o povo todo).

Desgraça! Bem que te falei, Zeninha, que eu não queria essa doida aqui dentro. Ela num tem a cabeça firmada. Atrai tudo que é coisa ruim. Ela serve à moléstia. É a peste. Carrego de exu, que não recebeu o que era seu. /.../ Eu num queria que essa maldita nascesse. Não te avisei antes ainda de tu botar barriga? Não avisei? Tira ela. Tira ela. Mas tu não escuta. Olha o resultado. Atrasou tua vida. Há quanto tempo que tu não recebe santo? Desde que pariu a filha da moléstia. /.../ Olha no que deu. Atraiu pra cima da gente as broncas todas. Desfeiteou Iansã. Ofendeu a Santa Bárbara. Logo a guerreira. E abriu a porteira pros homens da rua. Deu passagem pro mal. /.../ (p. 6).

Zefa ordena, assim, para desespero de Zeninha, que Boba seja amarrada no tronco, onde deveria ser “limpa”, com “um banho de cipó virgem. Um banho de corpo todo”. E faz questão de lembrar: “E quem der o banho não pode ter dó. /.../ Se ela gritar, não se toque. Bate até sair a zorra” (p. 7).

Aclimatada a nosso processo histórico e ao universo sócio-cultural brasileiro – e ao complexo ético-ideológico dos personagens plinianos em particular – a religião de matriz africana (cujo *ethos* limita-se ao rol de obrigações que o devoto dedica a seu santo de cabeça) encarna sua faceta de violência, graças ao exercício desmedido do autoritarismo e do arbítrio caprichoso, que o dramaturgo busca denunciar e combater. Mal gerido, o poder legitimado deforma-se na desmesura e a estrutura do poder – também na instituição religiosa – é posta a nu (tal como na esfera social mais ampla...).

Somente a interferência de Balbina, primeiramente consciente e logo depois tomada em posseção pelo orixá, interrompe o espetáculo sádico de tortura, ao clamar “maleime em nome de Iansã pra menina Boba”. É nesta ocasião, inclusive, que os leitores do texto (e não os espectadores, obviamente) ficamos sabendo que Balbina é branca (encenando-se novo aspecto de conflito faccionalista, duplicado no estratificado sistema social geral), o que aumenta a antipatia e a rivalidade que os outros membros

do terreiro, negros, nutrem por ela: “Eta branca abusada!”; “A branca azeda é folgada”; “Que tu pensa que é? A bonita? A sabida? A gostosa? Tu quer saber mais que a Mãe Zefa?”; “Brancura rins!”; “Mãe de araque!”. E são justamente tais provocações, em clima de tensão crescente, que levarão Balbina, para surpresa de todos, a entrar em transe e fazer-se cavalo de Iansã, antes mesmo da festa de feitura. Só assim, conhecedora de um outro plano da hierarquia⁴², Zefa cede, “respeita a santa”, e libera Boba do castigo, temporariamente arrefecendo “o mando”. Embora depois expulse mãe e filha:

ZEFA – Iansã veio dar valia. Tá tudo legal. São coisas que acontecem. A macumba tem mistério. Iansã falou por seu cavalo. Tá legal. Zeninha, pega tua cria e some. Num quero te ver nunca mais (p. 10).

No decorrer da trama, o acúmulo desses episódios de *demanda* (dentro de uma mesma *família* ou entre *povos* diferentes) vai pondo em xeque o poder desmedido de Zefa, já que se rompem normas fundamentais de obediência que regulam a vida do terreiro, redefinindo-se forçosamente sua rígida estrutura hierárquica.

Tal como no candomblé, as personagens da peça assumem características de seus guias de cabeça⁴³, incorporando inclusive rivalidades e parcerias que a mitologia dos orixás descreve ao narrar a origem das entidades ancestrais⁴⁴. Exímio praticante de seu ofício, o autor santista se vale dessa caracterização de suas criaturas para garantir a permanência renovada do conflito, como se sabe, ponto-forte, mola-mestra do teatro e da obra deste dramaturgo em particular.

Em crítica radical à falsa harmonia comunitária do terreiro e do país (tão desigualmente estratificados), nosso palhaço Bobo Plin retrata (e por vezes adere empaticamente a ela, repondo-a) a acli-

⁴² A possessão é fenômeno central na religião de matriz afro-brasileira e assume papel determinante também na peça de Plínio, sustentando alguns momentos-clímax da intriga, como esse. Ademais, o estado de transe físico, em que o sujeito perde-se temporariamente para fazer-se morada de outra entidade, guarda muito de semelhança – no plano profano, é claro –, com a teatralidade e a assunção da *persona* por parte do ator, quando do momento do espetáculo. Palco e terreiro como localidades simbólicas em que é possível tornar-se outro. Há, inclusive, como no carnaval (como aprendemos com Roberto DaMatta), a possibilidade de, em ambos os *rituais*, inverterem-se posições ocupadas na sociedade mais ampla...

⁴³ Os orixás, como configurações semióticas (complexos de cores, insígnias, toques, danças), são recriados ou estetizados na peça. E, lembra Maggie, *op. cit.*, p. 46: “A identidade do médium constrói-se através de sua relação com seus orixás /.../”.

⁴⁴ É o caso da luta de morte entre Exedito de Ogum e João de Xangô, que disputam Balbina de Iansã (ou Oiá). Narrativas semelhantes aparecem na clássica coletânea organizada por Prandi (2001): veja-se, por exemplo, as histórias “Ogum repudia Oiá por causa de Xangô” (p. 93), “Ogum chama a Morte para ajudá-lo numa aposta com Xangô” (p. 102), “Ogum violenta e maltrata as mulheres” (p. 105), “Xangô conquista Iansã na guerra contra Ogum” (p. 264), “Oiá é disputada por Xangô e Ogum” (p. 307), entre tantas outras.

matação de feição carnavalizante dos princípios, valores e ritos do candomblé tradicional, permitida por nossa estrutura cultural e sócio-política, afeita à combinação naturalizada do que é desigual e à relação complementar dos pólos da ordem e da desordem. Por isso se misturam mais uma vez – no palco, na plateia e nos bastidores – samba, malandragem, violência, crimes, abuso, capricho, espírito solidário, desmandos, tirania, festa, ciúmes, inveja, sexo, sempre de modo a se repor em nossa eterna revista musical (ou teatro de rua) o conhecido descompasso das *ideias fora de lugar*, marca registrada de nosso *país lindo e trigueiro*, onde os valores absolutos de uma tradição secular são cobertos com os confetes e serpentinas de nosso relativismo à brasileira.

Fecham-se as cortinas.

Referências bibliográficas

ALVES JR., Douglas Garcia (org.). *Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2007.

ANDRADE, Maristela Oliveira de. *500 anos de catolicismos e sincretismos no Brasil*. João Pessoa: UFPB, 2002.

BANDELLO, Matteo. *Romeu e Julieta*. 6ª. ed. Trad. de Claudionor A. de Mattos. São Paulo: Paullus, 1988.

BARROS, José Flávio Pessoa de. “Xangô no Brasil: a música sacra e suas relações com mito, memória e história”. In: LEMOS, Maria Teresa Toribio Brittes; BAHIA, Luiz Henrique Nunes (org.). *Percursos da memória: construções do imaginário nacional*. Rio de Janeiro: UERJ/NUSEG, 2000. p. 137-52.

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia (Rito nagô)*. Trad. de Maria Isaura P. de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOSCO, Francisco. “Cinema-canção”. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 40-90.

BRUMANA, Fernando G.; MARTÍNEZ, Elda G. *Marginália sagrada*. Trad. de Rúbia Prates Goldoni e Sérgio Molina. Campinas: UNICAMP, 1991.

CARVALHO, José Jorge de. “Violência e caos na experiência religiosa: a dimensão dionisíaca dos cultos afro-brasileiros”. In: MOURA, C. E. M. de (org.). *As Senhoras do Pássaro da Noite: escritos sobre a religião dos orixás V*. São Paulo: EDUSP/Axis Mundi, 1994. p. 85-120.

DUARTE, Rodrigo. “A liquidação do trágico como aspecto do fim da arte”. In: ALVES JR., Douglas Garcia (org.). *Os destinos do trágico: arte, vida, pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica/FUMEC, 2007. p. 13-22.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o sincretismo*. São Paulo/São Luís: EDUSP/FAPEMA, 1995.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore; VECCHI, Roberto (org.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: UNIMARCO, 2004.

FREIRE, Rafael de Luna. *Navalha na tela: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2008.

GUILHERMINO, Sebastião (Guilherme d’Ogum). *Iansã do Balé: Senhora dos Eguns*. 6ª. ed.. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime: Tradução do “Prefácio de Cromwell”*. Trad. de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JOAQUIM, Maria Salete. *O papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra*. Rio de Janeiro/São Paulo: Pallas/EDUC, 2001.

LUZ, Marco Aurélio; LAPASSADE, Georges. *O segredo da macumba*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

MARCOS, Plínio. *Balbina de Iansã*. Texto inédito, 1970.

_____. *Melhor teatro*. Seleção e prefácio de Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. “De pisantes e pisados: representações da falta (Percursos intertextuais e interdiscursivos com Alberto Moravia e Plínio Marcos)”. In CAIRO, L. R. V. *et al* (org.). *Nas malhas da narratividade: ensaios sobre Literatura, História, Teatro e Cinema*. Assis, SP: FCL da UNESP, 2007. p. 141-54.

MARTINS, Márcia A. P. (org.). *Visões e identidades brasileiras de Shakespeare*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

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

MULINACCI, Roberto. “No encaço do trágico: a tragédia, o romance e os paradoxos da moderni-

dade literária”. In: FINAZZI-AGRÓ, Ettore; VECCHI, Roberto (org.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: UNIMARCO, 2004.

NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*. São Paulo: HUCITEC/EDUSP, 1991.

REVISTA *EntreLivros – EntreClássicos 2 (William Shakespeare)*. São Paulo: Duetto, s/d.

REVISTA *História Viva – Grandes religiões 6 (Cultos afros)*. São Paulo: Duetto, s/d.

RISÉRIO, Antonio. “Gua: um ideograma para Ibualama”. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. p. 25-39.

SHAKESPEARE, William. “Romeu e Julieta”. In: _____. *Teatro completo – v. 1 (Tragédias e comédias sombrias)*. Trad. de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 121-252.

STERZI, Eduardo. “Formas residuais do trágico”. In: FINAZZI-AGRÓ, Ettore; VECCHI, Roberto (org.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: UNIMARCO, 2004.

SZOKA, Elzbieta. “Irony and Mysticism in *Balbina de Iansã*”. In: _____. *A semiotic study of three plays by Plínio Marcos*. New York: Peter Lang, 1995. (Berkeley insights in linguistics and semiotics, v. 13).

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Trad. de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: A flor e o mal*. Petrópolis, RJ: Fi