

Dois perdidos em dois atos: a linguagem como máscara no teatro de Plínio Marcos

Cezar Roberto Versa^{1*} e Lourdes Kaminski Alves²

¹Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Rua Goiás, 309, Bairro São Cristóvão, 85813-070, Cascavel, Paraná, Brasil. ²Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, Paraná, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: cezarversa@hotmail.com

RESUMO. As décadas de 1960 e 1970 representam um período de vasta produção artística e cultural no Brasil, contudo a censura foi o maior dilema encontrado pelos artistas, escritores e dramaturgos. No teatro, Nelson Rodrigues (1912-1980), Jorge Andrade (1922-1994) e Plínio Marcos (1933 -1999), cada qual com seu estilo, foram censurados por suas produções. Este artigo apresenta um estudo da peça *Dois perdidos numa noite suja* (1966), de Plínio Marcos, que interpreta os conflitos de grupos sociais minoritários e marginalizados. Postula-se, neste trabalho, o aspecto contracultural da linguagem e sua utilização como máscara, refletindo como seu uso, no texto dramático de Plínio Marcos, apresenta-se enquanto instrumento de execração de dilemas e conflitos sócio-histórico-culturais do Brasil (1960-1970). O processo do desvelamento de uma linguagem crua se apega no uso contínuo de gírias e palavrões, visando atingir o outro ou a própria sociedade. A análise da peça pauta-se e se evidencia a partir do texto dramático e não em suas vias de encenação e dramaticidade.

Palavras-chave: teatro brasileiro, Plínio Marcos, linguagens especiais.

ABSTRACT. “Dois perdidos” in two acts: language as mask in Plínio Marcos’ theater. The 1960’s and 70’s represent a period of vast artistic and cultural production in Brazil; however, censorship was the largest dilemma faced by artists, writers and playwrights. In the field of theater, Nelson Rodrigues (1912-1980), Jorge Andrade (1922-1994), and Plínio Marcos (1933-1999) – each in his own style – were censored for their productions. This paper presents a study of the play *Dois perdidos numa noite suja* (“Two Lost Souls On A Dirty Night”) (1966), by Plínio Marcos, which deals with the conflicts of minority and marginalized social groups. The countercultural aspect of language and its use as a mask is postulated in this article, reflecting on how its use within Plínio Marcos’ dramatic text becomes a tool for the execration of dilemmas and social-historical-cultural conflicts in Brazil (1960-1970). The process of revealing raw language is sustained in the continuous use of slang and swear words, aiming to affect the other or society itself. The analysis of the play is based on and is evidenced from the dramatic text, and not on its staging style or dramatic nature.

Key words: Brazilian theater, Plínio Marcos, special language styles.

Introdução

Historicamente, nas décadas de 1960 e 1970, a censura atuou de maneira veemente, a exemplo do que sofreu o teatro de Plínio Marcos. O dramaturgo teve sua primeira peça, *Barrela* (1958), censurada por mais de 20 anos. Com uma linguagem repleta de gírias e palavras obscenas, o dramaturgo chocava as autoridades que viam tal aspecto como uma afronta ao regime político em vigor, uma vez que esta situação desvelava um processo de desordem dentro da ordem instituída pelo governo militar, colocando-se contra as regras do chamado “bom costume”.

Observa-se, também, a partir da fala de suas

personagens, uma atitude contracultural, em que a gíria e o palavrão denotam a máscara social de cada figura dramática. As palavras de tom obsceno¹ apontam para o local do marginalizado e, na linguagem de cada personagem, constitui-se esses critérios. A gíria é polifônica por essência, marcando, no contexto das peças de Plínio Marcos, as tonalidades das vozes punitivas, da esfera do social e do institucional.

Para estudar Plínio Marcos, investigando sobre

¹ “A linguagem das pessoas de classe desprivilegiada cultural e socialmente é freqüentemente sobrecarregada de termos grosseiros e obscenos que lhe parecem indispensáveis para realçar a propriedade do discurso e aumentar sua força” (Bauche *apud* Preti, 1981, p. 77).

seu projeto estético e ideológico, centrar-se-á o presente artigo na peça *Dois perdidos numa noite suja* (1966), que interpreta os conflitos dos grupos sociais minoritários e marginalizados da sociedade.

A peça *Dois perdidos numa noite suja* (1966), de Plínio Marcos, é dividida em dois atos, o primeiro, mais extenso, composto por cinco quadros; o segundo ato é apresentado em um bloco apenas. O cenário dos dois atos é o mesmo, um quarto de hospedaria muito simples, com duas camas velhas, e caixas de madeira, improvisando o que seriam guarda-roupas e cadeiras. As paredes trazem figuras de mulheres nuas, pôsteres de times de futebol e recortes aleatórios. A peça realiza-se a partir do diálogo entre duas personagens, em condições precárias de existência, e que sonham com uma vida melhor, contudo, os meios para que consigam suas metas são escassos. Neste aspecto, poder-se-ia dizer que as personagens Paco e Tonho são representantes de minorias marginalizadas que sobrevivem em diferentes espaços, indivíduos perdidos, sem afeto e sem perspectivas, tanto no âmbito econômico quanto social.

Paco é um indivíduo fisicamente fraco e tem em sua linguagem, a maior arma. Recorre aos palavrões a fim de ferir o colega de quarto, Tonho, que, por sua vez, é forte fisicamente, mas se deixa abalar pelas palavras do companheiro, embora também tenha na linguagem sua maior arma.

É, via linguagem, que as personagens se mostram, carregando em suas escolhas lexical e semântica uma diversidade de vozes sociais, as quais trazem em si uma série de juízos de valor, próprios a determinadas ideologias. De tal modo, pode-se afirmar que a linguagem das personagens, no teatro de Plínio Marcos, é polifônica.

Nessa perspectiva, objetiva-se refletir como a linguagem das personagens, na peça *Dois perdidos numa noite suja* (1966), atesta um caráter contracultural no nível discursivo, configurando-se como máscara e formação identitária das personagens e espaços sociais representados no texto dramático de Plínio Marcos.

Palavra e máscara: primeiro ato

No primeiro quadro, do primeiro ato, a personagem Tonho chega ao quarto da hospedaria e encontra Paco tocando muito mal uma gaita e pede-lhe que pare, porém o colega não o atende. Tonho repara ainda que seu colega usa um sapato diferente, parecendo novo e muito bonito. Paco provoca Tonho, que, irritado, tira-lhe a gaita. Os dois começam a digladiar-se verbalmente. A linguagem, nesse diálogo, acentua uma tonalidade agressiva e

plena de ameaças, com vocábulos gírios² e palavras obscenas:

PACO – Filho-da-puta!
 TONHO – Avisei, não escutou se deu mal.
 PACO – Dá essa gaita pra cá.
 TONHO – Vem pegar.
 PACO – Poxa! Deixa de onda e dá essa merda.
 TONHO – Se tem coragem, vem pegar.
 PACO – Pra que fazer força? Você vai ter que dormir mesmo.
 TONHO – Antes de dormir, joga essa merda na privada e puxo a bomba.
 PACO – Se você fizer isso, eu te apago (Marcos, 2003, p. 66).

A discussão que ocorre entre Paco e Tonho é tensa, e esta atmosfera vai modulando o estado de espírito das personagens, que ora passa da euforia ao desespero, evoluindo para o choro, até chegar ao riso e à gargalhada desvairada, o que indicia o desequilíbrio emocional vivido pelas figuras diante do leitor/platéia. A trama segue com um tom mais agressivo, carregado de injúrias³ e acusações. Tonho pressiona psicologicamente o colega, objetivando agredir moralmente o outro ao chamá-lo de ladrão.

O texto é marcado por tensão gradual conforme evolui o diálogo, com a pressão alternando de pólo. Paco satiriza Tonho, por não ter um sapato como o dele, e, desta vez, Tonho não emprega a linguagem para agredir, e sim a violência física, batendo em Paco até o mesmo desmaiar. Quando acorda, Tonho lhe diz que estudou, veio do interior para conseguir um bom emprego e por isso tem esperanças de encontrar um bom trabalho, contudo, assevera que seu problema é não ter um sapato bom, pois, se tivesse, já estaria trabalhando e morando em outro lugar. Toda a expectativa de Tonho por uma melhora de vida está representada num par de sapatos, sua ascensão social seria efetivada por causa da sua aparência, mesmo que só tivesse os sapatos, já pareceria uma pessoa mais importante. É como se os sapatos o transformassem em outro homem, mais forte e poderoso.

A partir desse primeiro quadro, tem-se a descrição física e psicológica das personagens; Tonho veio do interior e, junto com os sonhos, mantém seu modo de ver o mundo. Como ele próprio afirma, por ter estudado, quando sua força física não consegue resolver algo, emprega a linguagem para chegar a tal intento. Paco, por sua vez, fisicamente é mais fraco, gosta de

² Expressão empregada por Dino Pretti (1981).

³ Linguagem injuriosa, neste trabalho, refere-se ao seu critério de deslocamento depreciativo de sentido, com a intenção de atingir outrem, numa discussão ou diálogo, ou seja, um tom grosseiro e pungente. "O tom grosseiro coincide com um termo mais forte, que lhe acentua o caráter agressivo, tornando-se um veículo da expressão de sentimentos, muito mais do que comunicação" (Pretti, 1981, p. 78).

provocar o companheiro de quarto, seja tocando gaita ou xingando-o, mas demonstra defender sua honra a qualquer custo, não aceitando ser chamado de ladrão, embora desconheça sua origem. Se Tonho está preso ao discurso da tradição rural, igualmente Paco carrega consigo toda formação discursiva de uma sociedade machista e excludente. Os dois, embora criados em espaços sociais diferentes, aproximam-se pela condição miserável em que se encontram.

O segundo quadro inicia-se com Tonho chegando em casa, e Paco parando de tocar sua gaita. Paco, então, avisa Tonho que um “negrão” do mercado quer brigar com ele e pode até matá-lo. Paco incentiva Tonho a encarar o desafio: “PACO – Boa, Tonho. Assim é que é. Homem macho não tem medo de homem. O negrão é grande, mas não é dois (*Pausa.*) Você vai encarar ele?” (Marcos, 2003, p. 78).

Paco traz, muito forte na sua fala, o movimento polifônico das vozes sociais de uma estrutura patriarcal e machista em que “homem de verdade” não foge de briga, ainda mais se for chamado de “fresco”, ou seja, se duvidarem de sua masculinidade. Isso se evidencia uma vez que o argumento de Paco para que Tonho encare o desafio é de que ele foi chamado de “fresco”, fato inadmissível para um “homem de verdade”, nos moldes patriarcais. Tonho não quer encarar o desafio, tentando preservar sua família da vergonha de ter um filho envolvido em brigas na cidade.

Nessa perspectiva, o discurso de Tonho assinala seu *ethos* de formação, reporta-se ao espaço rural, à tradição e à sociedade arcaica do Brasil. “Nada mais dramático para alguém de ‘boa família’ do que ser tomado como um ‘moleque de rua’; ou para uma moça ser vista como uma ‘mulher da vida’ ou alguém que pertence ao mundo do movimento e do mais pleno anonimato” (DaMatta, 1997, p. 59).

No segundo quadro, do primeiro ato, observa-se a evolução das personagens e do conflito não só de ordem social, mas, sobretudo de ordem existencial. Tonho passa a ser muito mais agredido verbalmente que um agressor em potencial. Sua vinda para a cidade traz esperanças de um futuro melhor, contudo os sapatos que usa, sua aparência, no seu modo de ver, impedem-no de alcançar suas metas. A família torna-se o centro de sua perspectiva moral e atitudes éticas, uma vez que seus pais sofreram com sua vinda para uma cidade maior, conforme a personagem argumenta, e se ele os decepcionar e envergonhá-los, não haverá mais razão para sua existência.

Nesse sentido, o perfil da personagem Tonho remete às reflexões de DaMatta ao afirmar que “realmente, entre nós a família é igual a ‘sangue’,

‘carne’ e tendências inatas que passam de geração a geração” (DaMatta, 1997, p. 59).

A personagem Paco, provinda do espaço urbano e com valores diferentes de família, demonstra algumas de suas fraquezas, principalmente, no que tange a questões ligadas à valorização da instituição família.

A personagem Tonho identifica-se com os sapatos, a ponto de o calçado ser a solução para todos os seus problemas, pois lhe oportunizariam trabalhar, podendo conseguir realizar suas metas. Tonho poderia, assim, voltar ao interior, à casa de seus pais, com posses e estabilidade econômica, o que almejava desde que chegara à cidade. A personagem, que se auto-intitula simples, tem seus problemas centrados na noção do estereótipo, fenômeno que lembra Adorno e Horkheimer, quando afirmam que “o pão com que a indústria cultural alimenta os homens continua a ser a pedra da esteriotipia” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 156).

Paco aproveita-se da situação e emprega, como argumento central para comandar as discussões, o apelido de Tonho no mercado: “Boneca do Negrão”. Nesta alcunha, repousa uma série de preconceitos e, mais uma vez, Tonho tem sua masculinidade questionada pelo colega. Este indaga ao companheiro de quarto se o defendeu, e Paco argumenta que é óbvio que não. De novo, Paco quer ver Tonho numa situação extremada, como ele mesmo, sem nenhuma perspectiva de trabalho.

O quadro três comporta, além das situações mencionadas como o machismo e a obsessão pelos sapatos, um momento de maior tensão:

TONHO – Sabe, Paco, às vezes eu até penso que você é um bom chapa.

PACO – Está afinando, paspalho?

(Tonho aponta o revólver para Paco.)

TONHO – Estou pensando seriamente em conseguir um sapato igual ao seu.

PACO – Pede pro Negrão. (*Ri.*)

(Paco vê o revólver na mão de Tonho, pára de rir.)

PACO – Que é?... Poxa, não vem com idéia de jericó pra cima de mim... Que é? Quer roubar meu pisante?

TONHO – Não precisa ficar com medo. Não vou te roubar. O berro está sem bala (Marcos, 2003, p. 89).

Nesse trecho, mostra-se, com veemência, a fragilidade das criaturas. Paco não é tão forte como quer aparentar ser, pois, ao ver a arma, pára de rir imediatamente. A primeira coisa que assevera é a idéia de que Tonho quer roubar-lhe, como se fosse um ladrão. Interessante notar que Paco não se preocupou com o risco de morrer e sim com o risco de perder os sapatos. Nos sapatos está centrado todo

o conflito, uma vez que Tonho precisa do objeto, e Paco não lhe empresta de forma alguma, ainda que sejam grandes para ele e ideais para Tonho.

A leitura desse estado afetivo de Paco indicia tendência obsessiva da personagem em relação à posse dos sapatos; morreria por eles, sem pensar nas conseqüências e muito menos em si mesmo, em sua existência. Este limiar da obsessão sugere o desespero e o vazio na vida da personagem Paco, tendo, naquele momento, uma única finalidade: aborrecer e angustiar o outro, que sugere seu duplo⁴.

O duplo desempenha um papel importante nas reflexões sobre arte e tem sido um tema recorrente, sobretudo na lírica e no teatro ocidental. De acordo com Durand (2002), o tema do eu e do outro, relacionado ao desdobramento ou duplo, aponta para uma inquietação existencial que promove uma reflexão sobre a vida e a condição humana.

Na acepção de Octávio Paz, a busca do outro constitui o encontro consigo mesmo, uma vez que o “outro é o nosso duplo”, ele é o “fantasma inventado pelo nosso desejo. Nosso duplo é outro, e esse outro, por ser sempre e para sempre outro, nos nega: está além, jamais conseguimos possuí-lo de todo, perpetuamente alheio” (Paz, 1991, p. 77).

Nessa perspectiva, Tonho e Paco assemelham-se e distanciam-se à medida que têm origens distintas, contudo pertencem ao mesmo grupo social e carregam os mesmos estigmas, e ambos projetam a solução dos seus problemas em objetos que não possuem. O desespero de Tonho para obter um sapato é maior que o de Paco para obter uma flauta, contudo os dois depositam, nos objetos, a possibilidade de saída; a fuga do mundo em que vivem e das pessoas com quem convivem, ou melhor, os dois companheiros de quarto não toleram a realidade que os cerca, refletindo esta angústia um no outro.

O teatro de Plínio Marcos interpreta as figuras humanas em sua desgraça e tragédia. De acordo com Magaldi, as personagens de Plínio Marcos “são talhadas com espírito de síntese, o que fortalece seus traços existenciais. Marginalizadas no submundo em que vivem, por assim dizer rastejam os seus sentimentos [...]” (Magaldi, 1998, p. 210).

O quarto quadro apresenta Paco chegando em casa e comunicando Tonho sobre o fato de o Negrão estar muito bravo por ele não ter ido ao mercado, mas reforça que ele fez bem em não ir. Tonho é

questionado se vendeu o revólver e afirma que não, uma vez que sua aparência logo denotaria a atitude de vender uma arma. Percebe-se que, até nesta situação, Tonho fica restrito e limitado por suas condições; por não estar bem vestido, pareceria um marginal, ainda mais portando uma arma.

A realidade em que estão inseridas as personagens é degradante e cruel. Tonho não visualiza solução para seus problemas; conseguir um mero sapato torna-se uma missão impossível, vender uma arma, então, algo que poderia resolver a compra dos sapatos, torna-se inviável, pois vão achar que ele é um assaltante, uma vez que suas roupas não são boas e seus sapatos, muito menos.

O estado da miséria humana, neste caso, está explícito, pois a personagem não pode atuar numa série de situações próprias da sociedade capitalista, uma vez que não se enquadra nos moldes vigentes do sistema. Neste sentido, Tonho é miserável ao extremo, já que as chances que a vida lhe oportuniza são sempre contrariadas, num movimento de desilusão frente a tudo e a todos.

A personagem Tonho, em sua miserabilidade, representa o sujeito coisificado, imagem reduzida do homem, provinda de concepções próprias à indústria cultural. De acordo com Adorno e Horkheimer, “a indústria cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico. Cada um é tão-somente aquilo mediante o que pode substituir todos os outros: ele é fungível, um mero exemplar. Ele próprio, enquanto indivíduo é o absolutamente substituível, o puro nada” (Adorno e Horkheimer, 1985, p. 136).

Esse indivíduo, substituível, vê-se imerso em um sistema, cujo valor maior é o ter, e, sem perceber, atende à lógica do capitalismo e do consumismo. “Para Plínio Marcos, a tentativa no sistema capitalista, baseado na propriedade privada dos bens sociais, é sempre no sentido de massificar e não de respeitar as individualidades, tornando-se cada vez mais difícil a comunicação com o próximo” (Magaldi, 1998, p. 216).

O discurso machista é reforçado nos argumentos de Paco, quando este diz não ter defendido Tonho quanto à sua masculinidade, uma vez que sabia que ele não era homossexual, e reforça a idéia de como é possível um miserável querer prejudicar outro miserável. Tonho, na sua condição de homem simples, não compreende por que ninguém o ajuda, uma vez que, segundo sua formação, se cada um ajudasse o outro, a vida e alguns problemas poderiam ser mais amenos. A vida tornou-se definitivamente, para esta personagem, uma desgraça, cujo destino estava perdido. E por que Paco não pode lhe emprestar os sapatos? Ora, nem lhe servem. Por que ninguém ajuda ninguém? Essas

⁴ O estudo de Keppler (1972) dedica-se unicamente ao estudo dos duplos na literatura. De acordo com o autor, “o duplo é ao mesmo tempo idêntico ao original e diferente - até mesmo o oposto - dele. É sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa (ele é ao mesmo tempo interior e exterior, está aqui e lá, é oposto e complementar), provocando no original, reações emocionais extremas - atração e repulsa” (Keppler *apud* Brunel, 2000, p.263).

perguntas refletem o conflito entre o mundo arcaico da personagem e o espaço urbano que é totalmente adverso a ele.

Numa perspectiva intertextual, é possível retomar parte da trama e da construção das personagens de *Dois perdidos numa noite suja* a partir do conto “O terror de Roma”, de Alberto Moravia (Moravia, 2002), cujo título original é *Raccontti romani*, de 1954. A peça de Plínio Marcos aproxima-se do conto de Moravia ao tratar do absurdo das relações humanas em situações aviltantes. As situações vividas pelas personagens do conto italiano aproximam-se muito da peça do dramaturgo brasileiro quanto ao conflito, às tensões e ao isolamento social. Tanto no conto como na peça as personagens se atingem, tentando desconstruir, via linguagem, as máscaras do outro.

A personagem Tonho desestabiliza Paco no que ele tem de mais forte e sagrado, sua perspectiva machista e patriarcal. Pode-se ler, neste sentido, um processo de destronamento de valores, nos olhares bakhtiniana, à medida que ocorrem deslocamentos de lugares do sujeito e do discurso.

Há um rebaixamento do que é sagrado para a personagem Paco, cuja postura machista permeia seu discurso, compondo a máscara social que o fortalece. Para Bakhtin, o rebaixamento é “a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (Bakhtin, 1993, p. 17), isto é, o sagrado e elevado para Tonho é rebaixado, seu valor anteriormente atribuído perde a razão, constituindo um momento de deslocamento do próprio discurso machista, que, a partir daquele momento, não faz mais sentido.

O discurso machista e excludente de Paco, em que acha normal tomar uma mulher à força, é desconstruído por Tonho, deixando Paco nervoso e encabulado, fato que denota sua fragilidade quando o assunto é mulher. Paco reitera que, quando tocava flauta, tinha a mulher que queria, mas sua máscara cai, e o homem forte e machista torna-se, naquele momento, frágil, ainda mais porque Tonho aproveita para questionar a própria virgindade do colega, algo inadmissível no mundo patriarcal.

Entre conflitos menores que fazem progredir a peça, está o epicentro da problemática, os sapatos. A personagem Tonho tem neles todas as suas esperanças depositadas; neste sentido, os sapatos, como objeto de desejo, colocam-se como salvação para os problemas de ordem social e, sobretudo, existencial. Até em relação aos convívios e oportunidades de relacionamento, a culpa é dos sapatos velhos. Tonho poderia culpar as roupas

esfarrapadas, mas não, paradoxalmente seu problema e solução estão simbolizados em um par de sapatos.

O quinto quadro é breve, Paco vê Tonho chegar e pergunta-lhe onde estivera. Tonho, muito nervoso, não quer mais fazer o assalto. Paco instiga Tonho, que não desiste de pedir os sapatos emprestados mais uma vez, porém Paco não vai emprestá-los, pois deseja realizar o assalto a todo custo. Por fim, Tonho aceita, com a condição de estar com o poder naquele momento.

O quinto quadro, do primeiro ato, apresenta Tonho desistindo de fazer o assalto e Paco asseverando seu baixo caráter, ao revelar o plano do assalto no mercado. Esta situação já demonstra e reitera como Paco não é de confiança, pois traiu Tonho mesmo antes de realizar o assalto, contando ao negrão o plano e, justo a este, figura que incomoda Tonho. O quadro é o último do primeiro ato, e termina com as duas personagens saindo do quarto para realizarem o assalto.

As máscaras caem, as palavras matam: segundo ato

O segundo ato tem como espaço o mesmo quarto, começando a partir do retorno das personagens do parque. Na evolução do diálogo, as duas personagens continuam se agredindo via palavra. Tonho postula justamente o que questionou no quarto quadro do primeiro ato, agora que ele está bem, Paco que se “dane”. Retoma-se a idéia de que o indivíduo desgraçado, que ascendeu socialmente, abandona o outro miserável que, teoricamente, ajudou-o. Diferentemente de Tonho, Paco não está mais preocupado com a polícia, ao contrário, quer que seu rosto apareça em todos os jornais, que fique conhecido como um marginal muito perigoso, assim, todos irão respeitá-lo.

Ao contrário do início da trama, em que Paco fica muito nervoso ao ser chamado de ladrão, agora quer ser conhecido e chamado por “Paco Maluco, o Perigoso”, ou seja, um grande bandido. Por trás desta alcunha, existe todo um movimento identitário e de mascaramento social. A ânsia por ser reconhecido, ter uma identidade pública é importante, ainda que esta seja negativa. Paco é um sujeito esquecido pelo sistema, relegado à marginalidade, sem expectativas de crescimento; sua identidade é ínfima. Sua máscara social é baseada em um sujeito corajoso, machista e rodeado de mulheres, porém nada disso é verdade. A solução encontrada pela personagem para resolver este problema é tornar-se temido, uma máscara social ideal para ele que não passa de um pobre coitado e precisa manter sua posição de poder. “Mas tem um porém: só pra você não dizer que sou sacanajeiro,

vou te botar de segundo chefe. Você vai ajudar a manejar a moçada” (Marcos, 2003, p. 116).

Tonho está arrasado, Paco, como sempre, não perde oportunidade de ferir, via linguagem, o colega. Nesse quadro, a agressão verbal é mais intensa. O clima vai ficando tenso e pesado. A injúria, por parte de Paco, continua cada vez mais forte, satirizando Tonho, que só quer ir embora, com seus sapatos, e procurar emprego. No ato da troca, Paco afirma que não tem flauta, Tonho argumenta para vender a parte dele e comprar a flauta dele. Entretanto, Paco não se sente satisfeito e encontra obstáculos, sempre que possível, chegando ao cúmulo de dizer que cada um ficaria com um brinco da moça e com um sapato, denotando um comportamento obsessivo e doentio.

No início da trama, Paco e Tonho não se aturavam; ao final da cena, Paco não quer deixar Tonho ir, como se um precisasse do outro. A serenidade de Tonho não dura muito, pois ao tentar experimentar os sapatos percebe que são pequenos para seus pés. Paco não se contém e começa a satirizar o colega. A cada tentativa frustrada de Tonho em calçar os sapatos, maior é a euforia de Paco.

Nesse momento, Paco pergunta a Tonho se ele vai embora, tristemente ele responde ao outro que não, pois sem os sapatos novos como irá conseguir o emprego e todos os sonhos buscados até aquele momento. Paco ri sem parar e dança para completar seu estado de euforia plena, cantando:

PACO – A bichona tem pata grande.
A patola da bicha é grande.
Grande, grande, grande.
A pata da bichona é grande.
Ou o sapato é pequeno? (Marcos, 2003, p. 126).

Aqui, as personagens de Plínio Marcos demonstram toda sua pequenez diante de uma sociedade que os renega e os ignora. Tonho encontra-se derrotado, tamanha a desgraça que o aflige. Entristecido, afirma que a idéia infeliz do assalto era só para conseguir os sapatos. A personagem admira-se, mais uma vez, por ter estudado, mas, mesmo assim, encontra-se naquela situação, sem perspectivas, de miserabilidade. Contudo, Tonho resguarda um pouco de sua ingenuidade e, com certa esperança, pergunta a Paco se ele não quer trocar de sapatos, pois os seus servem direito para ele e vice-versa. Paco diz que não, que a vida de Tonho não importa para ele, que se dane. Paco, “Paco Maluco, o Perigoso”, emprega toda a força da palavra injuriosa para atacar Tonho:

PACO – Só tem uma saída. É fazer um novo assalto. (Paco enche bem o saco de Tonho.) Agora, se a bichona não quiser, se tiver medo dos tiros, vai acabar andando descalça por aí. Poxa, vai ser gozado paca ver a bichona descalça, de brinco na orelha rebolando o bundão.

Quando ela passar no mercado então é que vai ser legal. Pára tudo. A moçada vai se divertir. Eu, então, vou cagar de rir de ver a bichona. Todo mundo vai gritar: (Fala com voz fina.) Tonha! Tonha, Bichona! Maria Tonha, bichona louca! (Ri.) Tonha Bichona arruma um coronel velhusco, ele pode te dar um sapatinho de salto alto. (Ri.) Poxa, está aí uma saída pra você, Tonha Bichona. (Paco, sacode Tonho.) Estou falando com você, bichona. Falei que você pode arrumar um coronel velhusco e ele te dá um sapatinho de salto alto. (Ri.) Não vai arrumar? Você vai ficar uma boneca de salto alto e brinco na orelha. Poxa, Maria Tonha Bichona Louca, você não agradece? (Marcos, 2003, p. 128-129).

Tonho reconhece-se desgraçado e sabe que a idéia do colega não é uma boa maneira para resolver os problemas, outro assalto só geraria mais desgraça, além de ser contra os seus princípios, ferindo sua honra de moço vindo do interior, já maculada por um primeiro assalto. Paco, ao contrário, mostra-se bastante empolgado em se tornar o bandido que se auto-intitula “Paco Maluco, o Perigoso”. Quer vingar-se da sociedade que o renegou, pois seria esse o seu momento, ele estaria no controle, o medo não seria mais dele, mas sim para com ele.

A personagem Paco exaspera, no emprego de gírias e palavrões, para depreciar a imagem do moço do interior. Ataca dois aspectos muito considerados por Tonho, sua virilidade e o desejo pelos sapatos, os quais, na fala de Paco, tornam-se arma de rebaixamento, ruptura e sátira em relação ao que vive e sonha Tonho: os sapatos e o retorno à casa paterna. O apelo para a imagem dos sapatos, só que de mulher, traz em si uma situação conflitante, pois, se para Tonho os sapatos constituem a solução de todos seus problemas, torná-los motivo de sátira e questionamento de sua masculinidade é um ultraje.

Tonho não se conforma com toda a situação e reitera, pela última vez, que estudou. Não compreende as contradições inerentes aos conflitos entre espaço rural e urbano. “Será que você não compreende? Eu estudei, posso ser alguma coisa na puta da vida” (Marcos, 2003, p. 129). O sentido do abandono social efetiva-se nesta fala de Tonho. As expectativas do rapaz que estudou eram outras, sua frustração ocorre no nível de que teoricamente o governo deveria ter lhe garantido certas condições de progresso profissional e social. Seu maior infortúnio é não ter agora os sapatos de que precisa para ascender socialmente. Estabelece-se, então, um momento de maior tensão da peça, as personagens chegam ao ápice do desespero:

TONHO – Cala a boca! Você me dá nojo. (Tonho cospe na cara de Paco. Encosta o revólver na cara de Paco e fuzila).

TONHO – Se acabou, malandro. Se apagou. Foi pras picas. (Paco vai caindo devagar. Tonho fica algum tempo em silêncio, depois começa a rir e vai pegando as coisas de Paco).

TONHO – Por que você não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! (Toca a gaita e dança). Até danço de alegria! Eu sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, o Perigoso! Mau Pacas! (Marcos, 2003, p. 134).

A trama termina, nesse ponto, com Tonho desvairado, rindo e dançando, assumindo-se como o outro, o duplo de seu colega. O desequilíbrio de Tonho culmina com o mascaramento e a mudança de identidade, pois ele assume o discurso e a postura de Paco, que, naquele momento, já se encontra morto. Tonho torna-se, ou quer ser, “Tonho Maluco, o Perigoso!”. O rapaz vindo do interior deixa de existir renascendo sob a esfinge de um homem mau e bandido, porém fraco e volúvel.

Com esse desfecho, a peça traz em si o aspecto trágico da condição humana. Há, neste sentido, uma inversão: o ruim, o terrível se torna bom. Neste aspecto, o teatro de Plínio Marcos aproxima-se do teatro artaudiano, com a noção do duplo do teatro, representando a vida e sua irremediável possibilidade dialética, fundando, assim, o chamado teatro da crueldade.

A peça *Dois perdidos numa noite suja* traz um primado artaudiano: nervos e coração. Para Artaud, “no ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos, antes de mais nada, de um teatro que nos desperte: nervos e coração” (Artaud, 2006, p. 96). Plínio Marcos trabalha os nervos nos momentos de euforia e o coração pela mostra aberta dos sonhos das personagens. Tonho e Paco são modulados em seus momentos de euforia, ora pela tristeza ora pela falsa alegria, e fazem aflorar suas emoções e vontades num movimento de contrastes.

O diálogo entre as personagens tende sempre aos maiores níveis de crueldade, contudo, no decorrer da peça, são mediados e controlados, via mostra dos sonhos, ou melhor, a discussão vai até um ponto de certo relaxamento, quando uma das personagens deixa vir à tona alguns de seus sonhos. Após, exteriorizado o sonho, o colega imediatamente começa a provocar o outro, fato mais evidente nas provocações da personagem Paco.

O conflito das personagens tende para um movimento dialético, de provocação, de constante negação e auto-afirmação: “O verdadeiro teatro é sempre o Duplo. E o Duplo não remete para um Original, mas para outros duplos. Ele não é uma cópia, mas pertence ao mundo louco dos simulacros

e das máscaras” (Arantes, 1998, p. 59).

Assim sendo, o teatro é a própria representação dos mascaramentos, sejam eles sociais ou físicos, encerrando em si a noção de simulacro, de falsa simulação, mas que retoma uma realidade.

A partir do tratamento dado ao tema, envolvendo a problemática de indivíduos perdidos em um mundo sem perspectivas, a peça conseguiu trazer aos palcos brasileiros uma dramaticidade até então nunca presenciada, em que a linguagem transfigura o ambiente e a ação das personagens, as quais fazem parte de um mundo relegado e marginal.

Conclusão

A linguagem atua na peça como um mascaramento, no sentido de que ela não expressa as personagens e os ambientes como são, mas como as personagens gostariam que fossem. A organização da trama, a partir de número limitado de personagens que travam diálogos, quase monólogos, a prevalência de um único cenário e o tema aparentemente prosaico não limitam a poderosa comunicação e a tensão dialogizante da peça, ao contrário, expressam todo um poder de síntese do dramaturgo e de captação dos estados de tensão humana.

O leitor e o público participam desse compacto processo de envolvimento, ficando, por sua vez, presos à trama criada por Plínio Marcos. Neste sentido seu teatro aproxima-se de grande dramaturgos de produção universal, como de O'Neill, Artaud, Ionesco, Albee, Strindberg, entre outros, quando tratam da representação de personagens em situações extremadas, de espaços degradantes, do processo de zoomorfização do humano, do teatro do absurdo e do confronto psicológico até a destruição.

O mundo relegado e marginal, presente na trama, é desnudado a partir da linguagem e dos caracteres das personagens. Um olhar mais aproximado na elaboração do texto da peça mostra que Paco, mais fraco fisicamente, explora com mais ênfase e proporção, no decorrer dos diálogos, as chamadas linguagens especiais e injuriosas.

O emprego das injúrias, em tom pungente, parece atribuir à personagem uma tonalidade superior que o diferencia do outro, tornando-o mais forte. Seu ambiente e as pessoas que o rodeiam devem ficar à mercê dele, contudo, por trás desse discurso, há um indivíduo frágil e abandonado.

A complexidade da peça, embora centrada num conflito entre duas personagens, evidencia-se no modo pelo qual o dramaturgo trabalha a fala das mesmas e nas escolhas lexicais, desvelando conflitos de ordem social e existencial. O dramaturgo traz

para o texto/leitor e para a cena/público os grupos marginalizados, que não eram totalmente submissos às ordens vigentes, e, em muitos momentos, extrapolavam os limites da ordem, e a linguagem é um dos principais caminhos para corromper aquilo que era visto como ideal. Logo, essas pessoas expressavam parte de suas vivências por meio do palavrão e da gíria, que, em muitos casos, eram apenas entendidos por aqueles que pertenciam aos grupos minoritários, reforçando, assim, o caráter hermético das linguagens especiais. À margem da sociedade, certos grupos sociais, mesmo que minoritários, buscam alternativas para superar o anonimato frente às classes representativas da sociedade. Destarte, homossexuais, prostitutas e outros grupos marginalizados criam vocábulos próprios, utilizando linguagens especiais.

Plínio Marcos explorava, em suas peças, uma interpretação da desordem dentro do bojo da ordem. Era difícil ao governo militar aceitar que essas camadas marginalizadas existissem e conseguissem comunicar-se a partir de algo muito próprio a eles e desconhecido, em grande parte, por aqueles que regiam o governo ditatorial. O governo militar usava a censura como arma de controle, e o processo de explicitação das camadas marginais pautava-se nas relações que as pessoas mantinham, remetendo deste modo à linguagem que usavam. Neste caso, resultava na utilização das linguagens especiais, como a gíria e o palavrão, os quais ocorriam a partir de convenções estabelecidas por cada grupo, gerando um processo de identificação e até mesmo de resposta quanto ao caráter subalterno de sua existência. Em *Dois perdidos numa noite suja*, o diálogo entre as personagens vai delineando um panorama social de um mundo em que o poder moderador do Estado parecia não existir.

O modo de construção física do cenário representa o espaço social marginalizado em que se debatem, por meio das palavras, duas criaturas frágeis que trazem à tona conflitos humanos muito reais. Elementos como o espaço em que estão colocadas as personagens, o figurino, a linguagem e o lugar em que trabalham podem ser lidos como máscaras físicas de uma situação social sem perspectiva.

Já o figurino e, em especial os sapatos, aponta para uma imagem, refletindo o indivíduo que vale o calçado que usa; se limpo e novo, tem-se um indivíduo bem aparentado, bom para o trabalho. No contraponto, se o sapato for velho e gasto, há um indivíduo sem condições, por conseguinte, pobre e sem estudos. Eis a lógica das relações que envolvem o discurso do capitalismo nas quais, o sujeito é enredado, e é necessário compreender as

determinações do tempo, construídas histórica e socialmente.

Essas máscaras da aparência fortalecem-se nos discursos dos sujeitos. Em um movimento polifônico, tais conceitos são construídos e reforçados em todos os níveis sociais, é como se cada pessoa ajudasse a manterem vivos esses estereótipos, que valorizam a aparência em detrimento da essência. No texto de Plínio Marcos, as máscaras físicas são reavivadas e reforçadas por meio da linguagem, reafirmando a fragilidade das personagens, em um espaço social degradado.

Assim sendo, o teatro de Plínio Marcos, em *Dois perdidos numa noite suja*, elucida-se como uma representação de mascaramentos, sejam eles sociais ou físicos, encerrando em si a noção de simulacro, de falsa simulação, mas que retoma uma realidade social, cultural e historicamente construída.

Referências

- ADORNO, T.W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ARANTES, U.C. *Artaud: teatro e cultura*. Campinas: Unicamp, 1988.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1993.
- BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussikind et al. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.
- DaMATTA, R. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MAGALDI, S. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- MARCOS, P. *Barrela; Dois perdidos numa noite suja; Navalha na carne; Abajur Lilás; Quero uma reportagem maldita*. São Paulo: Global, 2003.
- MORAVIA, A. *Contos romanos*. Tradução de Alessandra Caramori. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002.
- PAZ, O. *Convergências: ensaios sobre a arte e a literatura*. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PRETI, D. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica do dicionário moderno, de 1903*. 1981. Tese (Livro-Docência)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.

Received on June 02, 2006.

Accepted on March 20, 2007.