

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

**O TEATRO DE PLÍNIO MARCOS: LINGUAGEM E
MASCARAMENTO SOCIAL**

**CASCADEL – PR.
2007**

CEZAR ROBERTO VERSA

**O TEATRO DE PLÍNIO MARCOS: LINGUAGEM E
MASCARAMENTO SOCIAL**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Linguagem e Cultura.

ORIENTADORA: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves

**CASCADEL – PR.
2007**

O TEATRO DE PLÍNIO MARCOS: LINGUAGEM E MASCARAMENTO SOCIAL

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de mestrado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, em 02 de março de 2007.

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)
Coordenadora

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos Professores:

Profa. Dra. Beatriz Cabral Biange (UDESC/UFSC)
Membro Efetivo

Profa. Dra. Eliane Cardoso Brenneisein (UNIOESTE)
Membro Efetivo

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE)
Orientador
Membro

Cascavel, 02 de março de 2007.

Dedico este trabalho: a minha esposa Gelena Versa, mulher que amo e dá sentido à minha existência, cuja determinação foi imensurável, além de termos casado durante o mestrado, fato tido por muitos como impossível; a nossa família, Ilseu Versa, Nair Versa, Sandra V. Versa, Salete Gomes da Silva, os quais a todo momento me deram força e apoio. Meu pai, com sua preocupação em relação às minhas datas e prazos; minha mãe, com o apoio e otimismo que sempre a guia; minha irmã que em tantos momentos me ajudou a pesquisar dados na rede e minha sogra pelo apoio e compreensão; e à professora Lourdes Kaminski Alves, a qual sempre acreditou em mim e na realização desta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves, pela dedicação, esforço e orientação no presente trabalho, por sua compreensão e amizade.

Aos professores que durante a graduação colaboraram com minha formação.

Aos meus professores do mestrado, cujo suporte teórico foi imprescindível para a continuidade de minha formação.

A Capes pelos recursos disponibilizados ao Programa de Mestrado em Letras da Unioeste, implementação fundamental para o desenvolvimento de uma pesquisa qualitativa.

*Aos meus familiares, em especial, minha esposa **Gelena Versa**, meu pai **Ilseu Versa**, minha mãe **Nair Versa**, minha irmã **Sandra Vanessa Versa**, pelo apoio e carinho.*

*Aos meus amigos **Alfredo dos Anjos Júnior**, **Rafael Welter**, **Rafael Ernesto Balen**, **Antonio da Silva Júnior** e **Nelson F. Vieira Júnior**, pelos muitos momentos de amizade e colaboração.*

*Ao meu amigo e companheiro de trabalho **Sérgio Brum**, pelas palavras amigas e conselhos sábios.*

A Deus, pela chance da vida.

Obrigado!

Aos que vieram depois de nós

I

Realmente, vivemos tempos sombrios!
A inocência é a loucura. Uma fonte sem rugas
denota insensibilidade. Aquele que ri
ainda não recebeu a terrível notícia
que está para chegar.

Que tempos são estes, em que
é quase um delito
falar de coisas inocentes.
Pois implica silenciar tantos horrores!
Esse que cruza tranqüilamente a rua
não poderá jamais ser encontrado
pelos amigos que precisam de ajuda?

É certo ganho o meu pão ainda.
Mas acreditai-me: é pura causalidade.
Nada do que faço justifica
que eu possa comer até fartar-me.
Por enquanto as coisas me correm bem (se a sorte me abandonar
[estou perdido]).

E dizem-me “Bebe, come! Alegra-te pois tem o quê!”
Mas como posso comer e beber,
se ao faminto arrebatado o que como,
se o copo de água falta ao sedento?
E todavia continuo comendo e bebendo.

Também gostaria de ser um sábio.
Os livros antigos nos falam sabedoria:
é quedar-se afastado das lutas do mundo
e, sem temores,
Deixar correr o breve tempo. Mas
evitar a violência,
retribuir o mal com o bem,
não satisfazer os desejos, antes esquecê-los
é o que chamam sabedoria.
Eu não posso fazê-lo. Realmente,
vivemos tempos sombrios

II

Para as cidades vim em tempos de desordem,
quando reinava a fome.
Misturei-me aos homens em tempos turbulentos
e indignei-me com eles.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.

Comi o pão em meio às batalhas.
Deitei-me para dormir entre assassinos.
Do amor me ocupei descuidadamente
e não tive paciência com a Natureza.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.

No meu tempo, as ruas conduziam aos atoleiros.
A palavra traiu-me ante o verdugo.
Era muito pouco o que eu podia. Mas os governantes
se sentiam, sem mim, mais seguros – espero.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.

As forças eram escassas. E a meta
achava-se muito distante.
Pude divisá-la claramente,
ainda quando parecia, para mim, inatingível.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.

III

Vós, que surgireis da maré
em que perecemos,
lembrai-vos também
quando falardes das nossas fraquezas,
lembrai-vos dos tempos sombrios
de que pudestes escapar.

Íamos, com efeito,
mudando mais freqüentemente de país
do que de sapatos,
através de luta de classes,
desesperados,
quando havia só injustiça e nenhuma indignação.

E, contudo sabemos
que também o ódio contra a baixeza
endurece as feições;
que também a cólera contra a injustiça
enrouquece a voz. Ah, os que quisemos
preparar terreno para a bondade
não pudemos ser bons.

Vós, porém, quando chegar o momento
em que o homem seja bom para o homem,
lembrai-vos de nós
com indulgência.

(BRECHT, 2002)

RESUMO

VERSA, Cezar Roberto. **O Teatro de Plínio Marcos: Linguagem e Mascaramento Social**. 2007. 185 f. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2007.

Orientador: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves.
Defesa: 02/03/2007.

Os anos 60 e 70 do século XX representam um período de vasta produção artística e cultural no Brasil, contudo a censura foi o maior dilema encontrado pelos artistas, escritores e dramaturgos, que acabavam tendo suas produções proibidas. No teatro, grandes escritores produzem nessa época, como Nelson Rodrigues (1912-1980), Jorge Andrade (1922-1994), e Plínio Marcos (1933 -1999); cada qual em seu estilo, no entanto, censurados por suas produções. Esta pesquisa apresenta um estudo da peça *Dois perdidos numa noite suja* (1966) de Plínio Marcos, a qual tematiza os conflitos de grupos sociais minoritários e marginalizados na sociedade. Com uma linguagem repleta de gírias e palavras obscenas, as peças do autor chocavam, tanto os que as viam quanto às autoridades, que entendiam tal procedimento como uma afronta ao regime, uma vez que tal situação desvelava um processo de desordem dentro da ordem instituída pelo governo militar. As obras de Plínio Marcos revelam um segmento do Brasil em que os indivíduos precisam encarar um mundo sem perspectiva e esperança. Suas peças criadas para serem transitórias imagens de um momento de turbulência transformaram-se em retratos perenes de uma estrutura social e econômica inexorável. Contudo, deve-se ressaltar que o intuito do dramaturgo, segundo ele mesmo, não era meramente protestar, já que entendia que suas produções mostravam as pessoas como elas eram, o modo como se comportavam e aquilo que diziam. A partir desta reflexão, postula-se nesse trabalho o aspecto contracultural da linguagem explorada em sua obra. Pretende-se, desse modo, refletir como a linguagem tornou-se dentro do texto dramático de Plínio Marcos uma ferramenta de execução de dilemas e conflitos sócio-histórico-culturais do Brasil de 1960 até final dos anos 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. Para se entender esse processo, recorre-se aos conceitos de dialogia, polifonia e carnavalização da teoria bakhtiniana, uma vez que no bojo da linguagem das suas personagens há uma série de vozes, que carregam ideologias asseveradas pela realidade social em que vivem, além de ressaltar o uso da linguagem enquanto uma arma de combate à posição ocupada na sociedade, na qual a gíria e o palavrão objetivam ferir ou rebaixar o outro em um diálogo. Na atualidade, as gírias são enquadradas dentro da perspectiva de linguagens especiais. Metodologicamente, o trabalho se pauta em uma pesquisa bibliográfica e documental, em que jornais e revistas dão suporte para a revisão da fortuna crítica do dramaturgo, e que teóricos do âmbito da linguagem, da sociologia, da antropologia, da literatura e do teatro embasam a fundamentação teórica, a exemplo de Magaldi (1998), Bornheim (1992), Schwarz (1992), Artaud (2006), DaMatta (1997), Preti (1981), Adorno e Horkheimer (1985), entre outros. Feita a revisão bibliográfica e documental, o direcionamento dos conceitos teóricos incide na análise da peça, objeto de estudo, *Dois perdidos numa noite suja* (1966), de Plínio Marcos. É mister destacar que a análise se pauta e evidencia-se a partir do texto dramático e não em suas vias de encenação e dramaticidade das montagens já feitas. Parte-se do texto para elucidar o quão vasto e completo o mesmo é, embora carregado de uma linguagem coloquial, em que a informalidade e a marginalidade fulguram como eixos centrais.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo, linguagens especiais, máscara social.

ABSTRACT

VERSA, Cezar Roberto. **O Teatro de Plínio Marcos: Linguagem e Mascaramento Social.** 2007. 185 f. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2007.

Orientador: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves.
Defesa: 02/03/2007.

The 60's and 70's of the century XX represents a period of vast artistic and cultural production in Brazil, however the censorship was the largest dilemma found by the artists, writers and playwrights, who had their productions forbidden. In the theater, great writers produce in that time, like Nelson Rodrigues (1912-1980), Jorge Andrade (1922-1994), and Plínio Marcos (1933 -1999); each one in his style, all censored by their productions. This research presents a study about the play *Dois perdidos numa noite suja* (1966), by Plínio Marcos, which shows the conflicts of the minority and marginalized social groups in the society. With a language full of slangs and obscene words, the plays by Plínio Marcos scared, so much the ones that saw them as the authorities that understood such procedure as an insult to the regime, because such situation revealed a disorder process inside of the order instituted by the military government. His plays reveal a segment of Brazil where the individuals need to face a world without perspective and hope. His plays created to be transitory images of a moment of turbulence became a perennial picture of a social and economical structure. However, it should be emphasized that Plínio Marcos' intention, as the own author says, was not merely to protest, because he understood that his productions showed the people as they were and what they said. Starting from this reflection, it is postulated in this dissertation the countercultural aspect of the language explored in the plays by the playwright. It is intended, this way, to contemplate as the language became inside of Plínio Marcos' dramatic text a tool of execration of dilemmas and social-historical-cultural conflicts of Brazil from the 60's until the end of the years 70's. The process of the revealing of a crude language it sustained in the continuous use of slangs and bad words, wanting to reach the other or the own society. To understand that process, it is used concepts like: dialogy, polyphony and carnivalization from the theory by Bakhtin, therefore in the bowl of Plínio Marcos characters' language there is a series of voices, that they carry ideologies asserted by the social reality in that they live, besides emphasizing the use of the language while a combat weapon to the busy position in the society, where the slang and the bad words aim to hurt or to lower the other in a dialogue. Nowadays, the slangs are classified inside of the perspective of the special languages. Methodologically, the work is supported in a bibliographical and documental research, in that newspapers and magazines of the time will serve as mark for the revision of the playwright's critical fortune, and that authors of the extent of the language, of the sociology, of the anthropology, of the literature and of the theater they will base the theoretical basis, like Magaldi (1998), Bornheim (1992), Schwarz (1992), Artaud (2006), DaMatta (1997), Preti (1981), Adorno and Horkheimer (1985), among others. It done the bibliographical and documental revision, the leading of the theoretical concepts will happen in the analysis of the play, study object, *Dois perdidos numa noite suja* (1966), by Plínio Marcos. It is very important to emphasize that the analysis is based and it is evidenced starting from the dramatic text and not in their staging ways and dramacity of the accomplished editing. Starting from the text to elucidate like the text is vast and complete, although full of a colloquial tone language, in that the informality and the delinquency glow as central axes.

Key-words: Contemporary theater, special languages, social mask.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO I - PALAVRA (EM) CENA A DESORDEM NA ORDEM INSTITUÍDA.....	05
1.1 DIALOGISMO E INTERAÇÃO SOCIAL.....	09
1.2 POLIFONIA: VOZES SOCIAIS EM TENSÃO.....	13
1.3 CARNAVALIZAÇÃO OU REVITALIZAÇÃO DA LINGUAGEM E DO ESPAÇO SOCIAL.....	..20
1.3.1 Linguagem e Carnavalização.....	24
1.3.2 Linguagens Especiais.....	26
1.3.2.1 Gíria e Palavrão, Atitude Contracultural.....	30
1.4 INDÚSTRIA CULTURAL E TRATAMENTO TEMÁTICO NA OBRA DE ARTE.....	..34
CAPÍTULO II – DE PALHAÇO A DRAMATURGO.....	43
2.1 ESTADO DA ARTE: O TEATRO DE PLÍNIO MARCOS.....	48

CAPÍTULO III - ABREM-SE AS CORTINAS, PALAVRA E DESAFIO EM PLÍNIO	
MARCOS.....	71
3.1 DOIS PERDIDOS EM DOIS ATOS.....	76
3.2 A PALAVRA PUNGE, ALVEJA COMO ARMA.....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS.....	122
ANEXOS.....	127
ANEXO I – <i>Dois perdidos numa noite suja</i>	128
ANEXO II – <i>Terror de Roma</i>	175

INTRODUÇÃO

Os anos 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, que acabavam tendo suas produções proibidas. No teatro, grandes escritores produzem nessa época, como Nelson Rodrigues (1912-1980), Jorge Andrade (1922-1994), e Plínio Marcos (1933 -1999); cada qual com suas singularidades, no entanto, todos censurados por suas produções.

O estudo realizado para a presente pesquisa observa que houve uma evolução na dramaturgia brasileira considerando as características e os temas abordados pelos dramaturgos desde a formação do teatro brasileiro ao denominado teatro moderno. A produção dramática produzida no país, comparada às outras tradições como a francesa e a inglesa, apresenta-se em um nível de construção histórica considerado menor pela crítica..

Destarte, afirma-se que o Brasil possui uma memória teatral, cujo início remonta ao teatro jesuítico, o qual servia como instrumento para a catequização dos índios por parte dos europeus. Um segundo momento da dramaturgia brasileira remete aos escritos do período do Romantismo, com autores como José de Alencar, Martins Pena e Gonçalves Dias. Tem espaço nesse momento, além de estórias românticas como de Alencar, um teatro cômico-satírico de Martins Pena. Posteriormente, ao período romântico, cabe destacar o teatro do período do Realismo, cuja representação se dá por meio do escritor Machado de Assis, sendo

suas peças pautadas no ideal de realidade próprio da época.

De 1900 até 1980, a história do teatro brasileiro pode ser dividida em cinco períodos ou momentos distintos¹: o primeiro concerne ao início do século até 1927; o segundo, de novembro de 1927, com a estréia do Teatro de Brinquedo, até 1948, com o surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo; o terceiro momento, do aparecimento da TBC em 1948 até 1958, ano de estréia do Teatro de Arena de São Paulo; o quarto período inicia-se em 1958 estendendo-se até dezembro de 1968, em que o Ato Institucional nº 5 (AI-5) é proclamado e efetivado; o quinto momento delimita-se entre o período do AI-5, 1968, até a década de 1980.

O quarto e o quinto período traduzem o panorama das décadas de 1960 e 1970, um contexto em que o governo militar ditatorial assevera as condições para que uma produção artística possa ser aceita sem sofrer censura.

Este trabalho se pauta historicamente nas décadas em que a censura atuou de maneira veemente, a exemplo do teatro de Plínio Marcos. O dramaturgo teve sua primeira peça, *Barrela* (1958), censurada por mais de 20 anos. Para estudar Plínio Marcos, investigando sobre seu projeto estético e ideológico, centrar-se-á o presente estudo na peça *Dois perdidos numa noite suja* (1966), que interpreta os conflitos dos grupos sociais minoritários e marginalizados da sociedade.

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”.

¹ Tal divisão é cunhada por Fernando Peixoto, em sua obra *O que é Teatro*, cuja primeira edição data de 1980, na qual ele divide o teatro brasileiro a partir de 1900 em cinco fases. A opção por essa sistematização se justifica devido seu caráter histórico-reflexivo, em que há um diálogo perene com as situações histórico-sociais do momento em questão, sendo os anos de 1960 e 1970 muito bem delineados frente esta consideração teórica.

As obras dramáticas de Plínio Marcos revelam um segmento do Brasil em que os indivíduos lutam num mundo em que as chances de ascensão são mínimas, e que no contraponto, a repressão torna-se uma constante. Suas peças desvelam condições sociais instigadoras e questionamentos que deveriam ficar relegados à margem, sem aprofundamento ou reflexão.

É, via linguagem, que as personagens se mostram, carregando em suas escolhas lexicais e semânticas 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.

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 obsceno² apontam para o local do marginalizado e na linguagem de cada personagem se constitui 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.

O contexto da produção dramaturgicada das décadas de 1960 e 1970 insere-se na noção de modernidade e pós-modernidade, em que a arte passa a introspectar funções outras, da ordem do social. Esse novo contexto artístico representa uma produção da indústria cultural, noção fundada pelos teóricos da escola de Frankfurt.

As personagens dialogam e interpretam, ao usar as gírias, um processo de carnavalização, em que o baixo calão se instaura na perspectiva do destronamento e da desconstrução das criaturas representadas no teatro de Plínio Marcos. Nesse sentido, a linguagem constrói a própria identidade das figuras cênicas. Destarte, não seria o teatro de Plínio Marcos contracultural, mas, sobretudo, argumentar-se-á que o movimento

² “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, 1987, p.71).

contracultural se estabelece nos processos polifônicos instaurados na fala das personagens, seres produzidos sócio-historicamente, via linguagem.

A escolha de estudo desse autor justifica-se pelas poucas pesquisas realizadas sobre o mesmo e, sobretudo, motiva-se pelas particularidades históricas e intensidade dramática de suas peças. Nos seus textos transparecem o ímpeto e a espontaneidade do dramaturgo, cuja intensidade cresce ao longo de sua produção.

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.

Para tanto, os conceitos de dialogismo, polifonia e carnavalização na perspectiva bakhtiniana; compreensão sobre indústria cultural, Adorno e Horkheimer (1985), o teatro e seu duplo, Antonin Artaud (2006), relações entre produção artística e sociedade, Cândido (1967), linguagens especiais, Dino Preti (1981), tratamento temático e construção de personagens, Gerd Bornheim, (1992), embasarão as principais reflexões teóricas sobre o estudo aqui proposto.

A reflexão encontra-se organizada a partir de três capítulos que dialogam entre si, sendo o primeiro composto pela fundamentação teórica que dará respaldo para a investigação acerca da linguagem empregada pelo autor e o contexto histórico-artístico em que suas peças foram produzidas. No segundo capítulo, delineiam-se aspectos da obra de Plínio Marcos verificando-se suas contribuições no cenário da dramaturgia brasileira contemporânea. No terceiro capítulo, tendo em vista à fundamentação teórica, estabelece-se a reflexão sobre as personagens e a linguagem, observada como máscara social capaz de estabelecer as trocas simbólicas no campo social e artístico da peça *Dois perdidos numa noite suja* (1966).

CAPÍTULO I

A PALAVRA (EM) CENA A DESORDEM NA ORDEM INSTITUÍDA

A efervescência cultural das décadas de 1960 e 1970 se sucede no mesmo momento em que a arte é vista como instrumento de afronta ao governo militar ditatorial brasileiro, sendo o teatro considerado um perigo à manutenção da ordem e dos bons costumes, quando este versasse sobre temas relativos à vida social do momento.

A partir do final dos anos 1950 despontam vários autores no cenário dramático brasileiro, vindos das companhias de teatro paulistas, cariocas e nordestinas. Neste contexto ganham destaque Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Ariano Suassuna, Dias Gomes, e Plínio Marcos; cada qual com seu estilo.

Nelson Rodrigues construiu um teatro seguindo tendências próprias, negando-se a modismos artísticos. Suas peças geraram muita polêmica, uma vez que os temas, no geral, escatológicos, chocavam o público. Já Jorge Andrade produziu peças que rememoram um país que passou por graves crises econômicas a partir de 1929, em que grandes proprietários de terras perderam função e posição social de destaque. O dramaturgo explorou em larga medida o tema da decadência da economia cafeeira do Brasil patriarcal, vivendo o conflito entre um mundo agrário falido e a modernidade urbana. Na perspectiva de interpretar a

história do país, Gianfrancesco Guarnieri trouxe ao palco do teatro brasileiro os problemas relacionados à industrialização. No contraponto, Oduvaldo Vianna Filho criticou, a partir de seus temas e personagens, a realidade social do Brasil, produzindo obras que visavam causar impacto ao público, uma vez que suas peças apresentam tom épico, de cunho reflexivo-participativo. Do nordeste destacaram-se Ariano Vilar Suassuna e Dias Gomes; o primeiro fundou suas peças em experiências e narrativas populares do agreste brasileiro e o segundo explorou as relações humanas, muitas vezes, o lado grotesco e simplório, para mostrar as mazelas sociais e existenciais, as quais são relegadas a certos poderes instituídos.

Percebe-se que o teatro brasileiro das décadas de 1960 e 1970 apresenta autores que se distinguem quanto suas características, contudo, grande parte não conseguiu fugir ao apelo de nacionalismo do momento histórico em questão, fato que se asseverou principalmente a partir do golpe militar de 1964. Plínio Marcos produziu nesse contexto, todavia trouxe em sua obra um desvelar do momento vivido, no que tange às classes marginalizadas, não tendo por intuito um protesto ou reivindicação de melhores condições, embora se isso ocorresse seria de bom grado, mas não objetivo único de sua produção.

Tais características remetem a uma série de vozes sociais, de lugares e ânsias próprias do momento de produção dos dramaturgos. Nesse cenário, Plínio Marcos explorou peças de espaços e personagens marginalizados. O mesmo caracteriza-se por trazer à tona uma série de conflitos da ambiência do social, interpretando os problemas dos grupos sociais minoritários e marginalizados da sociedade. Com uma linguagem repleta de gírias e palavras de tom obsceno, o dramaturgo chocava os mais variados setores da sociedade, tal fato se asseverava quanto à reação do governo militar da época, o qual censurava suas peças.

A justificativa do impedimento era quase sempre a mesma: linguagem inconveniente e não recomendada, além dos temas serem fortes e considerados, pela censura, de mau gosto.

As autoridades viam tais aspectos como uma afronta ao regime, havia uma situação de desordem dentro da ordem instituída pelo governo militar.

Quanto à perspectiva do tom obsceno da linguagem de Plínio Marcos cabe ressaltar que a noção do obsceno traz em si o problema do que seria a própria obscenidade, percebe-se na atualidade que o termo obsceno pode trazer pelo menos dois efeitos de sentido: o primeiro delineado na própria questão do grau de intimidade e o segundo no critério da injúria propriamente dita.

De acordo com Preti “o crescente processo desmistificador do sexo tem alargado ainda mais o uso da linguagem obscena, hoje comum até como índice de coloquialismo, perdida a sua conotação injuriosa, em determinadas situações em que se pretenda forçar uma intimidade maior com o ouvinte” (PRETI, 1981, p. 78).

No teatro de Plínio Marcos a linguagem tende à coloquialidade, ou seja, as personagens utilizam gírias e palavrões porque assim é sua fala no cotidiano e as peças do autor reiteram o corriqueiro da vida dos protagonistas de suas obras. Contudo, quando este emprego por parte de uma personagem fere e atinge outra, deixa de ter esta conotação e torna-se uma linguagem injuriosa³.

Preti afirma que apenas o critério de classe, no caso da linguagem obscena, as menos favorecidas, não responde a questão da linguagem obscena e que boa parte dos termos obscenos “já não evoca no falante ou no ouvinte o sentido original e primitivo dos termos, permanecendo apenas a consciência do valor injurioso ou blasfematório, a função depreciativa do significado” (PRETI, 1981, P. 80).

As obras de Plínio Marcos desvelam um segmento do Brasil esquecido, em que a luta maior é pela sobrevivência frente a uma série de impedimentos da ordem do social e

³ Linguagem injuriosa, nesse 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” (PRETI, 1981, p.78).

econômico, o que gera um campo mínimo de expectativas. A luta dos indivíduos é constante na superação das condições adversas, contudo, muitas vezes, o cerco se torna inexorável em torno do homem.

De tal modo, pode-se afirmar que a linguagem das personagens nos textos de Plínio Marcos é polifônica no sentido em que descreve Bakhtin (1981). Percebe-se a partir da fala de suas personagens, repleta de gírias e palavrões, uma atitude contracultural. De certo modo, a gíria e o palavrão denotam a máscara social de cada figura dramática, perante suas realidades e convivências. As palavras obscenas apontam para o local do marginalizado e na linguagem de cada personagem ratificam-se as condições da miséria humana.

O contexto da produção dramaturgica das décadas de 1960 e 1970 insere-se na noção de modernidade e pós-modernidade, em que a arte passa a atuar na perspectiva dos autores da Escola de Frankfurt, sendo entendida como produto cultural. Esse novo contexto artístico representa uma produção da indústria cultural, noção fundada pelos teóricos Adorno e Horkheimer (1985).

As personagens de Plínio Marcos dialogam e retratam, ao usar as gírias, um processo de carnavalização da linguagem, tal como descreve Bakhtin (1993a), em que o baixo calão se instaura na perspectiva do destronamento e da desconstrução dos seres representados em seu teatro. Nesse sentido, a linguagem denota a construção de caracteres próprios às figuras cênicas.

É necessário esclarecer que o teatro de Plínio Marcos não pode ser denominado contracultural, contudo, foi construído num processo histórico de contracultura. O movimento contracultural se estabelece nos processos polifônicos instaurados na fala das personagens, seres produzidos sócio-historicamente, via linguagem.

Para que tais conceituações sejam entendidas na obra de Plínio Marcos faz-se necessária uma revisão teórico-conceitual, desde noções advindas do dialogismo bakhtiniano

como polifonia e carnavalização, estudos das linguagens especiais até aspectos constituintes da escola de Frankfurt e seu conceito de indústria cultural.

1.1 DIALOGISMO E INTERAÇÃO SOCIAL

As relações sociais das mais variadas ambiências são travadas, *a priori*, a partir do diálogo. Quando alguém fala com outra pessoa tenta convencê-la de seu ponto de vista. Toda essa relação se dá via linguagem, ou seja, a partir da interação social é que os sujeitos tentam se efetivar frente aos outros. Logo, o homem, por evidenciar-se como um ser histórico e social, precisa dialogar com o outro; desses diálogos provêm uma série de relações e estigmas sociais e até mesmo mascaramentos do que cada um imagina ser, tenta-se convencer o outro de que ele representa tal imagem.

Bakhtin (1995) é quem concebe a noção de dialogismo, entendida como fundadora da própria linguagem, pois sem diálogo a linguagem tornar-se-ia algo estanque, não evoluindo. O conceito de diálogo deve ser entendido como uma matriz geral, dele proverão outras concepções, como a de polifonia, as vozes em tensão encontradas num texto; intertextualidade, a relação entre textos e a carnavalização, que resulta do processo parodístico.

A intertextualidade pode ser entendida como o diálogo existente entre os textos das mais variadas culturas, em que um ao aproveitar-se do outro, acaba por resignificar as informações abstraídas de outra produção. Isso se faz possível a partir das várias vozes que permeiam os textos, ou seja, aquilo que é dito já foi proferido, ou escrito, num momento diferente. De acordo com Bakhtin (1981), essas diversas vozes em tensão no texto são o que ele denomina polifonia. Deve-se destacar que a voz individual é respaldada por vozes sociais; isto é, o discurso do sujeito não é dele, mas de todos os que o rodeiam e o interpelam de

alguma maneira, uma vez que “todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas” (BAKHTIN, 1993, p.106).

Bakhtin (1995) assevera que a interação social ocorre por meio da palavra, a qual carrega em si valores ideológicos e históricos. Os valores históricos e ideológicos se materializam nas palavras, as quais semanticamente ressoam dependendo do contexto e modo de produção.

A dialogia, aprioristicamente, pode ser entendida como uma ciência ancorada no diálogo, num sentido mais amplo de uma relação dialética. Para Bakhtin (1995) tal termo refere-se a algo muito além dessa concepção, representando todo um processo constitutivo do mundo. Uma vez que no signo lingüístico, nas palavras, que se materializam as ideologias.

O estudo do signo lingüístico permite observar mais facilmente e de forma mais profunda a continuidade do processo dialético da evolução que vai da infra-estrutura às superestruturas. É no terreno da Filosofia da Linguagem que se torna mais fácil extirpar pela raiz a explicação pela causalidade mecanicista dos fenômenos ideológicos (BAKHTIN, 1995, p.47).

Dialogia tornou-se um termo para descrever a vida do mundo, baseado na produção e nas trocas simbólicas, num universo composto de signos, dos mais simplórios aos mais complexos. Tais signos abrangem desde sinais rudimentares aos escritos mais complexos das teorias filosóficas da humanidade.

Percebe-se que ademais de um conceito, o dialogismo fundamenta as próprias relações do homem com o homem, dele com o mundo, além de tudo o que o caracteriza enquanto humano. A variação de importância entre homem-mundo não é o fundamental, pois tudo provém de trocas, simbólicas ou não, que remontam à própria formação da existência humana.

Bakhtin (1995) fundamenta seu pensamento a partir de uma reflexão das linhas teóricas da lingüística geral. As duas orientações vigentes de sua época eram a do subjetivismo idealista e a do objetivismo abstrato. “A primeira tendência interessa-se pelo ato de fala, de criação individual, como fundamento da língua (no sentido de toda atividade da linguagem sem exceção). O psiquismo individual constitui a fonte da língua” (BAKHTIN, 1995, p.72).

A língua é vista como sendo produzida a partir de um ato individual, cada vez que alguém fala constrói sua linguagem embasada em uma psicologia própria, num eterno processo de construção. Já a segunda orientação concebe a língua enquanto um sistema de signos abstratos e autônomos, em que o ato individual de fala e a própria enunciação são descartados. O foco é o sistema lingüístico formado pelo sistema das formas fonéticas, gramaticais e lexicais da língua.

Tomando por base essas definições, o autor começa a analisá-las criticamente, uma vez que tanto uma como outra podem ser refutadas em alguns aspectos. Sua linha teórica vê na palavra mais que um ato individual constituído, já que ela é social e ideológica. Pensar que os falantes têm a consciência, ou melhor, que eles vêm a fala enquanto um sistema de formas normativas parece também não se evidenciar.

Dessa forma, o teórico não concebe essas duas teorias como uma mais adequada do que a outra, nem vê no equilíbrio entre as teses do subjetivismo individualista ou das antíteses do objetivismo abstrato, a resolução de tais questionamentos. Uma vez que “a verdade encontra-se além, mais longe, manifesta uma idêntica recusa tanto da tese como da antítese, e constitui uma síntese dialética” (BAKHTIN, 1995, p.109).

Rejeitar o ato da fala individual, como faz o objetivismo abstrato, é não considerar a enunciação, e dizer que a enunciação é um ato individual de fala como faz o subjetivismo abstrato, é não ver nela uma de suas mais importantes características, a de sua natureza social.

Destarte, as trocas simbólicas se sucedem nos processos de interação humana, a qual tem na enunciação, quando o sujeito profere seus ideais para um outro, um de seus caminhos mais importantes.

Com efeito, a enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. A palavra dirige-se a um interlocutor: Ela é função da pessoa do interlocutor (BAKHTIN, 1995, p.112).

Essa noção da palavra em relação ao outro é bastante importante para entender a concepção de dialogismo e são fundamentais para compreender a força da linguagem e do mascaramento social nas personagens de Plínio Marcos. Por meio da palavra o locutor se define frente ao outro e vice-versa. O diálogo acaba por constituir-se a partir das interações verbal e social. Ao se falar tenta-se convencer aquele que escuta, além do que, a posição social de quem profere também acaba por interferir.

O discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica. Mas a dialogicidade interna do discurso não se esgota nisso. Nem apenas no objeto ela encontra o discurso alheio. Todo discurso é orientado para a resposta e ele não pode esquivar-se à influência profunda do discurso da resposta antecipada (BAKHTIN, 1993, pp.88-89).

Para o teórico russo, a realidade fundamental da língua, sua verdadeira substância ocorre a partir do fenômeno da interação social, isto é, realizado por meio da enunciação. Logo, quando as pessoas se comunicam estabelecem relações interativas, que dependem de fatores marcados pelo horizonte social. O signo lingüístico depende assim de uma relação consensual das partes envolvidas no ato comunicativo.

De acordo com Bakhtin todo signo “resulta de um consenso entre indivíduos socialmente organizados no decorrer de um processo de interação. Razão pela qual as formas do signo são condicionadas tanto pela organização social de tais indivíduos como pelas condições em que a interação acontece” (BAKHTIN, 1995, p.44).

O meio social, o contexto revela em si uma tomada de atitude para quem profere o enunciado, dependendo das condições de produção certas construções lingüísticas são privilegiadas ou rechaçadas. Isto se sucede devido a conhecimentos anteriormente adquiridos pelos produtores enunciativos.

A questão histórico-social da linguagem é tão demarcada, que os grupos sociais modelam seus discursos, e nesses mesmos grupos, devido à mudança de papel social, o discurso tende a adequar-se novamente. Determinados ambientes proporcionam certas escolhas lexicais, outros não.

A vida social viva e a evolução histórica criam, nos limites de uma língua nacional abstratamente única, uma pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais, fechadas; os elementos abstratos da língua, idênticos entre si, carregam-se de diferentes conteúdos semânticos e axiológicos, ressoando de diversas maneiras no interior destas diferentes perspectivas (BAKHTIN, 1993, p.96).

Percebe-se assim, que a linguagem é constitutiva do homem, nos níveis social, histórico e ideológico. Esta situação, no entanto, evidencia-se devido a um processo de trocas simbólicas de expectativa e conhecimentos provindos da vida rotineira e social, instaurando-se neste sentido o dialogismo, noção central da obra bakhtiniana.

1.2 POLIFONIA: VOZES SOCIAIS EM TENSÃO

As vozes sociais tornam-se o que são a partir do diálogo dos sujeitos, suas trocas de experiências, vivências e a compreensão de uma noção intertextual entre os discursos

proferidos nos momentos da vida em grupo, de sociedade e multipluralidade cultural. O dizer do outro não tem em si o seu sentido, mas, sobretudo, uma explicação e contextualização em seu ambiente de produção e resignificação.

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoadas das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a recebe da voz do outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de interpretações de outros (BAKHTIN, 1981, p.176).

Disso deriva a conceituação de que os enunciados devam ser vistos como cruzamento de vozes oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas. Tudo o que alguém escuta, lê, estuda, acaba por formar sua noção de mundo. Os conceitos começam a ser formados por meio desse processo de reaproveitamento do dizer do outro, que em suma, acaba por constituir o próprio sujeito.

De tal modo, que a enunciação, por sua vez, torna a ideologia de um grupo verificável, pois o enunciador em seu discurso carrega todo o conhecimento de mundo por ele adquirido até ali, suas crenças e seus ideais. A visão de mundo de uma determinada classe social é a formação ideológica, que não existe fora da linguagem.

A formação ideológica, assim sendo, tem como um de seus componentes uma ou várias formas discursivas interligadas, remetendo aos discursos governados por formações ideológicas específicas. Por isso, cada formação ideológica corresponde a uma formação discursiva, que é aprendida pelos membros da sociedade pelos pressupostos da aprendizagem lingüística, ao fazer um discurso reproduz-se o aprendido.

Para Bakhtin “o tema ideológico possui sempre um índice de valor social. Por certo, todos estes índices sociais de valor dos temas ideológicos chegam igualmente à consciência individual que, como sabemos, é toda ideologia” (BAKHTIN, 1995, p.45). Se o processo enunciativo acontece em consonância com o social, efetiva-se dentro de uma ideologia, a qual

pode ser definida a partir daquilo que se apresenta no ato de fala, ou seja, na enunciação em si.

Nessa perspectiva, o dialogismo discursivo pode ser desdobrado em dois aspectos: o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto, relação do eu-tu; e o da intertextualidade no interior do discurso, o diálogo entre os textos das mais diversas culturas de forma ressignificada.

Deve-se ressaltar que quando ocorre a interação verbal tanto da parte de quem profere o enunciado quanto da parte de quem o recebe, há a presença, o ladrilhar histórico e ideológico de ambos. Assim, para Bakhtin (1995) o dialogismo interacional só ocorre com o deslocamento da noção de sujeito. Ele não é mais visto como o centro das atenções, detentor de todo conhecimento, e sim, como alguém formado por vozes sociais, e logo um sujeito histórico e ideológico; que se enfraquece ou fortalece devido a essa sistematização de poderes, tipicamente, capitalista.

As experiências e aprendizados provindos da interação do sujeito com o mundo e com os outros homens configuram sua historicidade. Vale dizer que dependendo do ambiente, das pessoas e de tudo que o cerca tem-se determinado sujeito, o qual escolhe seu léxico da maneira que melhor lhe convir.

Bakhtin, ao referir-se à palavra enquanto um signo lingüístico assevera que ela é:

um fenômeno ideológico por excelência. A realidade toda da palavra é absorvida por sua função de signo. A palavra não comporta nada que não esteja ligado a essa função, nada que não tenha sido gerado por ela. A palavra é o modo mais puro e sensível de relação social (BAKHTIN, 1995, p.36).

Por uma lógica marxista, poder-se-ia dizer que dependendo de sua classe social o sujeito será regido por determinada ideologia, e suas escolhas lexicais serão assim determinadas, contudo, a ideologia vigente será sempre a da classe dominante.

Nota-se que a perspectiva sócio-histórica sempre foi o centro das atenções do autor russo. O diálogo é um processo em que o sentido é construído pelos participantes de um colóquio, os quais sofrem a interferência de todas as experiências por eles vivenciadas, além da ideologia contida em cada palavra proferida. Logo, as palavras não são inéditas, elas retomam o que outros já falaram, explicitaram ou tentaram fazê-lo. Sendo diferentes em cada momento, proporcionando novas leituras e reconstruções da memória. Uma vez que os efeitos de memória podem ser da ambiência da lembrança, do esquecimento, da ruptura, ou mesmo da negação de tudo que já fora dito.

A noção da palavra lançada ao outro retrata uma dualidade, ela sai de alguém para chegar a um outro. O duplo da linguagem remonta à sua gênese, que se dá por meio do produto da interação do locutor e do ouvinte. “Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade” (BAKHTIN, 1995, p.113). Sendo assim, a interação é um processo que envolve o social, e, por conseguinte, as vozes que formam essa sociedade.

Cada palavra evoca um contexto ou contextos, nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções. Nela são inevitáveis as harmônicas contextuais (de gêneros, de orientações, de indivíduos. [...]) A linguagem não é um meio neutro que se torne fácil e livremente a propriedade intencional do falante, ela está povoada ou superpovoada de intenções de outrem Dominá-la, submetê-la às próprias intenções e acentos é um processo difícil e complexo (BAKHTIN, 1993, p.100).

Deste modo, a linguagem deve ser encarada como um processo de interação social, em que as várias vozes, o dizer do outro, permeiam aquilo que o locutor fala. Logo, dizer que o produtor de um texto, seja ele oral ou escrito, o faz de forma isenta, é não condizer com o que é perceptível na produção discursiva.

Nesse sentido, um texto, um enunciado produzido nas situações corriqueiras não é algo fechado em si mesmo, e sim, algo que recebe as interferências e contribuições das mais

variadas esferas discursivas sociais. Na produção artística essa situação se torna mais evidenciada, como faz referência Eco ao dizer que: “descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (ECO apud HUTCHEON, 1991, p.167). Esse processo intertextual pode se dar nas diferentes formas de representação, tais como: livros, estórias, filmes, telenovelas, dramas, entre outros.

Pensar uma produção vista a partir de uma perspectiva monológica é crer apenas naquilo que o produtor pensa, suas definições e certezas. Ignora-se a pluralidade de vozes que constituem a própria consciência de quem produz. Nessa perspectiva, é como se o autor da produção verbal conseguisse filtrar os dizeres dos outros pautando-se em sua consciência e ideologia.

Para melhor compreensão sobre essa dicotomia, Bakhtin explica o modo pelo qual o romance de Dostoiévski deve ser visto como polifônico.

Do ponto de vista de uma visão monológica coerente e da concepção do mundo representado e do cânon monológico da construção do romance, o mundo de Dostoiévski pode afigurar-se um caos e a construção dos seus romances algum conglomerado de matérias estranhas e princípios incompatíveis de formalização (BAKHTIN, 1981, pp.3-4).

Dostoiévski rompe com o padrão vigente, o que a princípio causou o estranhamento, pois até então o romance era construído a partir de uma concepção monológica, que por si só era coerente e geria a sociedade como um todo, e, por conseguinte, a literatura, na medida em que refrata a sociedade.

Na perspectiva bakhtiniana inexistente significado literário externo à comunicação social geral. A literatura refrata o conjunto de horizontes ideológicos do qual faz parte.

Aproveitar-se do que o outro diz não se estabelece apenas na produção artística, e sim, na vida de todos os sujeitos que estabelecem vínculos comunicativos em uma comunidade

lingüística. Contudo, deve-se ressaltar que o revestimento da palavra alheia realiza-se de formas diversas, sendo seu direcionamento cambiável, a orientação significativa da palavra do outro pode ser a mesma ou totalmente resignificada.

Destarte, não se deve pensar que o sujeito confirma tudo o que o outro profere, mas sim, que recebe as informações e as seleciona a partir dos outros dizeres que o constitui, podendo assim classificar aquilo que parece ser certo, confuso, contraditório, etc.

O texto é um bom exemplo dessa relação de dizeres e trocas simbólicas, pois como matéria significativa, passa a ser constituído por outros textos, recuperáveis ou não, sendo assim perpassado por várias vozes num processo dialógico, e, portanto, polifônico. Ou seja, a dialogia e a polifonia são conceitos estritamente ligados, uma vez que para existir um romance ou qualquer outra construção discursiva, faz-se necessário a dialogia em toda sua constituição.

Um exemplo verificável é o das trocas dialógicas das personagens em obras ficcionais como as literárias e dramáticas, as quais se comunicam acentuando traços de sua individualidade, embora, as idéias não se formem individualmente, e sim, do diálogo de consciências.

Contudo, cabe ressaltar que para o autor a distinção do que diz torna-se complexa ao entendê-la como isenta, ou sem influência, logo as personagens advêm de uma série de vozes que compuseram a tomada de decisão por parte do produtor do texto.

A fala de outrem, narrada, arremedada, apresentada numa certa interpretação, ora disposta em massas compactas, ora espalhada ao acaso, impessoal na maioria das vezes ('opinião pública', linguagens de uma profissão, de um gênero), nunca está nitidamente separada do discurso do autor: As fronteiras são intencionalmente frágeis e ambíguas, passam frequentemente por dentro de um único conjunto sintático ou de uma oração simples, e às vezes separam termos essenciais da oração (BAKHTIN, 1993, p.113).

Reitera-se assim quão dialógico é o âmbito polifônico, seja ele num livro, filme, texto dramático, ou outro. Logo, todas as relações externas e internas e os elementos do romance apresentam um caráter de diálogo.

Nos romances de Dostoiévski tudo se reduz ao diálogo, à contraposição dialógica enquanto centro. Tudo é meio, o diálogo é o fim. Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência (BAKHTIN, 1981, p.223).

Em suas obras romanescas Dostoiévski conseguiu estabelecer um significativo diálogo a partir da contraposição *eu* ao *outro*, numa perspectiva de um homem *versus* outro; isto se percebe e se elucida por meio das falas das personagens. Cabe destacar, que as falas das personagens constituem-se material imprescindível para o entendimento das vozes que ecoam e ressoam as ideologias presentes em determinados grupos.

O diálogo se direciona também na palavra proferida, o que Bakhtin (1981) classifica como bivocal. Ou seja, quando se fala algo novo insere-se uma nova compreensão e avaliação, a palavra agora tem duas vozes, por isso bivocal. Esse caráter duplo de sentido da palavra acontece graças ao processo enunciativo, pois na interlocução mesmo quem conduz, o faz a partir das vozes que o constituem.

Dessa forma, alude-se à polifonia como sendo formadora do discurso, e que mesmo quem profere o enunciado pode não perceber todos os dizeres que compõem seu ato de fala. Tanto isso acontece que ao alguém falar ou escrever, nem sempre é possível controlar o que é dito ou registrado. Ora a linguagem constitui os sujeitos e de certo modo, às vezes, foge ao seu controle.

De acordo com Bakhtin (1995), ninguém estabelece o lugar de onde seus dizeres provêm, uma vez que as vozes sociais se estabelecem num nível caótico e muitas vezes entrópico. Todavia, as escolhas realizadas no âmbito de sua execução desvelam interesses e

ideologias próprias. O que outrem diz, em um nível superficial é supostamente seu entendimento de mundo, sem que haja um processo interpretativo afirmado.

As vozes sociais, de forma polifônica, insinuam-se nas diferentes instâncias discursivas do sujeito. Cada grupo social estipula e normatiza diálogos com determinadas vozes, sem necessariamente haver uma sistematização mais prolixa. Determinados dizeres só existirão em realidades específicas e não em outras, o que não exclui a possibilidade de diálogos entre comunidades de interesses totalmente difusos.

A polifonia estabelece-se como um conceito amplo, mas aclarado nos discursos produzidos e atualizados a todo o momento, em que vozes povoam os discursos de outrem, interpelando muitas vezes suas escolhas lexicais e semânticas, de ideologias próprias e geradoras de identificação por parte daqueles que pertencem a determinado grupo social.

1.3 CARNAVALIZAÇÃO OU REVITALIZAÇÃO DA LINGUAGEM E DO ESPAÇO SOCIAL

O conceito de carnavalização na obra bakhtiniana corresponde ao termo, oriundo etimologicamente da palavra carnaval, que denota os processos de execração e paródia a textos e discursos. Carnavalização remete ainda ao processo de rebaixamento de certos textos, personagens e histórias.

O fenômeno do carnaval referenciado por Bakhtin é aquele que tem início na Idade Média, em que as pessoas participavam nas praças de alegres festas. Uma das tradições deste evento era o rei bufo, também marcado pela troca de lugares entre homens provindos do povo e nobres. O dia era aproveitado para as danças, folias e extrapolação de uma série de regras sociais e políticas do tempo.

O rei, enquanto bufão, apanhava, era injuriado e literalmente destronado, disfarçado, retornando *a posteriori* a sua verdadeira função. O bufão, por sua vez, vivia um dia de rei, contudo, era destronado e injuriado por todos aqueles que agrediam ao rei. Simbolicamente, estabelece-se uma troca de papéis, visando um processo de quebra de regras e noções próprias da sociedade da época, numa perspectiva restauradora.

A abolição das relações hierárquicas possuía uma significação muito especial. Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava de forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar (BAKHTIN, 1993a, p.09).

O carnaval se fundava assim como um momento de libertação das esferas hierárquicas da sociedade, por alguns momentos todos eram iguais. O estudo bakhtiniano parte da cultura cômica popular proveniente da Idade Média e do Renascimento, em que a cultura oficial e o tom sério da época encontravam refúgio em festas públicas carnavalescas, ritos, personagens bufões, gigantes, tolos, entre outros.

As manifestações dessa cultura subdividiam-se em três categorias: as formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos e obras cômicas apresentadas em praças públicas); as obras cômicas verbais, incluindo as paródias, tanto em latim oficial quanto vulgar; e as diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro, composto de injúrias, juramentos, blasfêmias, entre outros.

As festas carnavalescas, de princípio da Idade Média tinham uma ligação a cultos cristãos, contudo, aos poucos foi distanciando-se do aspecto religioso, chegando a parodiá-lo em alguns casos. Assim, o carnaval assume um lugar em que a lei maior é a liberdade total. É como se os indivíduos pudessem viver uma segunda vida, um estado momentâneo de jogo,

em que predominava um ideário de universalidade, igualdade e abundância, mesmo que utópico, por instantes todos estavam no mesmo patamar.

Segundo Bakhtin “o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (BAKHTIN, 1993a, p.08). Assim sendo, todos os homens podiam sentir-se como os outros, socialmente abaixo ou acima, não lhes importava, se era o rei que virava bufão ou o bufão que se tornava rei.

As pessoas que se encontravam nas praças para a realização dos festejos carnavalescos, devido sua liberdade, ao comunicar-se mudavam e criavam processos novos de formação lexical e semântica das palavras. Tais termos não eram apropriados para a maioria das situações ocorridas na vida regulamentada pela oficialidade.

Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica (BAKHTIN, 1993a, p.09).

Essa linguagem carnavalesca repercutir-se-á também na literatura da época, uma vez que a vida de grandes cidades girava em torno do carnaval, que chegava a durar três meses. Surge uma literatura cômica latina, que envolvia processos de parodização e vinculação ao riso. A influência mais demarcada incide na dramaturgia cômica medieval. “A primeira peça cômica – que conservamos – de Adam de la Halle, *Le jeu de la feuillée*, é uma excelente amostra da visão e da compreensão da vida e do mundo puramente carnavalescos” (BAKHTIN, 1993a, p.13).

Se o carnaval instaurava relações sociais diferenciadas e uma literatura cômica baseada na parodização, quanto à linguagem do momento observa-se que houve um processo

de quebra de barreiras comunicativas, chegando às raias do nível pessoal e familiar. A impessoalidade distancia os homens nos processos comunicativos de interação, contudo, o inverso faz-se verdadeiro, quanto mais íntimo alguém se torna de outro, mais flexível torna-se sua linguagem. Por isso, no carnaval, por ocorrer uma maior proximidade nas relações interacionais a língua tendeu a criar vocábulos próprios.

A linguagem familiar que se estabelecia na praça pública era repleta de grosserias e palavras injuriosas. No carnaval, as pessoas empregavam grosserias blasfematórias dirigidas às divindades, contudo, tal linguagem imbuía-se de caráter ambivalente, ou seja, mortificante e regenerativa. A linguagem do palavrão era resignificada durante os festejos, pois os palavrões acabavam por contribuir para a criação de uma atmosfera de liberdade.

Destarte, o processo de carnavalização abrange o nível histórico-social, devido sua pertinência nas ambiências do próprio destronamento das pessoas, frente sua libertação das amarras sociais; sua assimilação pela literatura na Idade Média e conseguinte no Renascimento; interferindo também nos processos de formação de linguagens especiais, empregadas, *a priori*, no nível familiar e tendendo ao grotesco nas trocas simbólicas do convívio sócio-cultural.

É sobre esta terceira perspectiva que se centra o estudo nesse momento, far-se-á uma breve revisão do relacionamento da linguagem e carnavalização, a fim de chegar-se às noções do palavrão e da gíria, modernamente classificados como linguagens especiais⁴. A gíria é polifônica por essência e carrega em sua gênese a perpetuação do processo de carnavalização, devido no geral, a esfera do rebaixamento, nem sempre vista de forma harmônica ou meramente cômica.

⁴ Segundo Preti (1977, p. 06), a expressão *Linguagens Especiais* é ampla devendo ser substituída por vocábulos especiais, contudo neste trabalho usar-se-á o termo linguagens especiais por abranger além das gírias, jargões e o calão as criações individuais de termos na linguagem literária, sendo a expressão mais difundida e empregada pela comunidade acadêmica, como destaca Remenche (2003).

1.3.1 Linguagem e Carnavalização

Para um entendimento sistemático da linguagem surgida nas praças públicas faz-se necessário o entendimento da noção de realismo grotesco. Bakhtin (1993a) explica que as imagens formadas nas ambiências material e corporal dos escritores do Renascimento, mais especificamente, em Rabelais, são heranças advindas da cultura cômica popular, caracterizada neste ponto por uma estética pautada na vida prática, gerando uma concepção convencionalizada como realismo grotesco.

O elemento material e corporal nessa tendência é entendido como profundamente positivo, pois ele é universalizante e afirma os sujeitos como férteis, abundantes e em crescimento contínuo. “O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto 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, 1993a, p.18).

A degradação do sublime no realismo grotesco ocorre a partir de uma antinomia: alto e baixo, assim como o céu é o alto, a terra é o baixo; no corpo, o alto é a cabeça e o baixo corresponde aos órgãos genitais, o ventre e as nádegas. A valoração positiva do corporal pode tornar-se negativa, tanto para o escárnio quanto para o processo de injúria.

Na vida cotidiana dos indivíduos isolados as imagens do ‘inferior’ corporal conservam apenas seu valor negativo, e perdem quase totalmente sua força positiva; sua relação com a terra e cosmos rompe-se e as imagens do ‘inferior’ corporal ficam reduzidas às imagens naturalistas do erotismo banal (BAKHTIN, 1993a, p.20).

Observa-se que o rebaixamento grotesco encerra em si uma característica paradoxal, de tendência positiva e negativa. A ligação dos corpos com a terra tende ao sentido de regeneração quanto ao sentido de morte; é universalizador e ao mesmo tempo coercitivo. “Nas grosserias contemporâneas não resta quase mais nada desse sentido ambivalente e

regenerador, a não ser a negação pura e simples, o cinismo e o mero insulto” (BAKHTIN, 1993a, p.25). Na modernidade, o fator negativo se estabeleceu, sendo as grosserias modernas ligadas aos aspectos do baixo corpo; os palavrões geralmente se ligam a funções escatológicas.

Os rebaixamentos grotescos sempre fizeram alusão ao ‘baixo’ corporal propriamente dito, à zona dos órgãos genitais. Salpicava-se não de lama, mas antes de excrementos e urina. Trata-se de um gesto rebaixador dos mais antigos, retomado pela metáfora atenuada e modernizada: ‘salpicar de lama’ (BAKHTIN, 1993a, p.126).

Percebe-se que a noção escatológica é anterior ao próprio realismo grotesco, tendo efetivações na própria Antigüidade. A questão do baixo corpo se materializa na linguagem cotidiana por meio de variados palavrões

As festas populares propiciavam ao povo a noção de universalização e igualdade, de tal modo que nos momentos de festas não havia lugar para o medo, a felicidade e a alegria constituíam-se o centro. O poder dominante não existia neste nível, pois todas as barreiras eram quebradas, a noção hierárquica tornava-se obsoleta. As conversas familiares eram mais livres e espontâneas, de tal modo que nas festas populares os diálogos ganhavam essa tonalidade.

Na literatura, as imagens ocorridas no carnaval ganharam sentido e vitalidade atingindo desdobramentos de imagens carnavalescas, de unidade do povo e sátiras aos que detêm o poder, como se o povo se tornasse uno, indivisível. Para Bakhtin, na literatura há uma fórmula geral para esta situação: “a imagem que se formou e desenvolveu nas condições da concepção grotesca do corpo, isto é, do corpo coletivo, do conjunto do povo, é aplicada à vida corporal privada do indivíduo pertencente a uma classe social” (BAKHTIN, 1993a, p.254).

Tomando isto como exemplo da vida cotidiana, o baixo corpo execra certos sentidos da ordem lógica do sentido de povo e unidade. Tal situação adentra as raias do grotesco, aos limites do impossível, do monstruoso. Quando se ataca o individual, toma-se a sátira como primazia, sendo a mesma indispensável para a existência do grotesco, que exagera certas características, principalmente, do baixo corpo, ao nível da monstrosidade.

As palavras proferidas com a finalidade de agressão verbal apegar-se-ão nos processos de imagem grotesca do corpo, que a princípio formavam-se nos colóquios familiares e injuriosos, contudo, dependendo da intenção e do lugar de onde emana a situação muda. Neste sentido, o baixo corpo provém de um movimento dialogicizante e polifônico, de onde condições sócio-históricas o utilizarão para fins específicos.

Tal processo se verifica nas décadas de 1960 e 1970, em que as injúrias, blasfêmias encontram na gíria e no palavrão forte fonte vinculativa, devido aos meios de comunicação, provindos da base da indústria cultural, sustentadora do grotesco, não só como o baixo corpo, mas sim como material de venda, incluso numa lógica capitalista e estigmatizadora. Nesse sentido, cabe estudar as chamadas linguagens especiais, ainda entendidas como um processo advindo da carnavalização, do realismo grotesco e do rebaixamento do corpo.

1.3.2 Linguagens Especiais

De acordo com Saussure (1971), a linguagem humana é uma abstração, uma capacidade que o homem tem de comunicar-se a partir de signos verbais. O autor a partir desta pressuposição postulará uma dicotomia constituinte da linguagem entre *langue* (língua) e *parole* (fala).

A *langue* seria a língua em si, onde se encontra todo um sistema lógico composto de regras que abrange vários níveis, como o fonológico, morfológico, sintático e semântico; os quais determinam o emprego dos sons e as relações sintáticas, produzindo assim significados.

Já a *parole* seria um ato mais centrado no indivíduo, pois ele pode fazer escolhas e combinações diversas dos elementos lingüísticos, porém, estes são sempre encontrados e extraídos da *langue*, isto é, a *langue* é a condição para a *parole*. Logo a língua é uma convenção social e a fala um ato individual e concreto.

Deste modo, a linguagem deve ser entendida como a essência da sociedade, que se forma a partir das relações entre os homens com seus semelhantes e com a própria sociedade. Por meio da vida social a linguagem adquire práticas diferenciadas, em que algumas acabam sendo privilegiadas em relação a outras. Logo, existirá uma linguagem padrão e bem vista pelos componentes da sociedade tida como modelo, fato este que resultará em uma contraposição, pois, ter-se-á também uma linguagem se formando à margem desta sociedade, identificando grupos sociais minoritários ou de interesses específicos.

As relações entre a sociedade e a língua são interdependentes, levando-nos a observar como as comunidades falantes articulam lingüisticamente sua realidade, levando em conta sua cultura, condição social e a forma de ver o mundo. Logo, observar a linguagem dos indivíduos que compõem a sociedade nos possibilita perceber que há diferentes formas de linguagem (REMENCHE, 2003, p.07).

Isto é dizer, que a língua se adapta e se modifica a partir das relações entre a própria língua, cultura e sociedade. Por isso, há práticas diferenciadas de linguagem, que só ocorrem devido à língua ser um fenômeno social e estar a serviço da vida social. Cabe à sociedade então aceitar ou repelir determinadas transformações.

As comunidades formam características próprias no seu jeito de falar, além das escolhas lexicais, que passam a distinguir os grupos sociais componentes da sociedade. Formam-se assim linguagens próprias a partir do uso de jargões, gírias e do calão,

reconhecidas na maioria das vezes pelas pessoas que fazem parte de cada grupo em específico. Por este motivo, tais linguagens serão reconhecidas e classificadas como sendo linguagens especiais, de acordo com Remenche (2003).

Essas linguagens especiais só começaram a ser desveladas em um nível macroestrutural a partir do final da década de 1960 quando começou a haver a expansão dos meios de comunicação de massa, como a televisão, rádio e textos publicitários, que pouco a pouco começam a difundir as gírias e os jargões. O uso deste tipo de linguagem proporciona um maior grau de atenção dos espectadores, que de certo modo identificam-se com tais termos, pois à margem dos atos de comunicação tradicional as pessoas utilizavam esses termos a algum tempo.

Além do que, tais linguagens sempre estiveram no nível do privado, do familiar, como assevera Bakhtin:

Quando pessoas que têm um relacionamento familiar riem e se injuriam, a sua linguagem regurgita de figuras do corpo grotesco: corpos que copulam, fazem as necessidades, devoram; os seus ditos giram em torno dos órgãos genitais, o ventre, a matéria fecal e a urina, as doenças, o nariz e a boca, o corpo despedaçado (BAKHTIN, 1993a, p.279).

A constatação bakhtiniana é pertinente e desvela um processo encontrado ainda hoje, embora sua análise refira-se aos processos de carnavalização da linguagem na Idade Média e Renascimento. Contudo, tais termos de rebaixamento da linguagem não se restringiram à esfera particular, seu sentido muda, tendo em muitos casos a função de sátira pesada e agressão verbal, ou simplesmente o cômico.

Destarte, as linguagens especiais compreenderão na contemporaneidade as gírias, jargões e o baixo calão, o palavrão; o estudo dessas linguagens objetiva perceber seu emprego na modernidade e o motivo de sua crescente utilização num nível social macroestrutural e também nos grupos marginalizados ou de classes específicas.

De acordo com Remenche (2003), a palavra gíria, por exemplo, provém, etimologicamente, dos termos *jerga* e *jeringonza* que apareceram em 1734, significando língua especial. Contudo, vários países tinham termos próprios para designar a língua especial, falada geralmente por classes restritas, pessoas marginalizadas, profissionais específicos, etc.

Na Espanha, *germanía* era a gíria do submundo, para os portugueses significava gíria antiga; já na língua inglesa havia o *cant*, ou *canting*, que mais tarde foi substituído e usado pelos franceses e estadunidenses, o *argot*. Havia ainda o *slang*, considerada uma linguagem vulgar e erótica, delineada por muito tempo na Inglaterra como sinônimo de *cant*.

Germânia, cant, slang, argot e gíria percorreram caminhos diferentes, mas sua história tem a mesma natureza, pois vieram à tona através de grupos marginais, são caracterizados pelo rompimento com cânones lingüísticos da sociedade dominante pelas mais diversas razões (REMENCHE, 2003, p.22).

Desta forma, a gíria surge por meio de grupos marginalizados, ou ainda, minoritários ou de classe, advindo deste ponto seu caráter muitas vezes hermético. Em cotejo com o jargão sua diferença encontra-se no fato de que a gíria está relacionada a grupos sociais, enquanto o jargão, a grupos profissionais. O termo jargão remete, portanto, às expressões de classes profissionais específicas, como os jargões utilizados por médicos, engenheiros, professores, entre outros.

O calão, por sua vez, aproxima-se muito da gíria, contudo, na sua aplicação denota-se um grau maior de intencionalidade, ironia e revolta com a sociedade. A etimologia da palavra calão advém de *caló*, nome dado à língua dos ciganos da Espanha e Portugal. Muitos confundiam o *caló* com a *germânia*, a gíria do submundo.

Em Portugal, o *caló* acabou por ser entendido como a língua dos malfeitores, no Brasil, tal classificação difere-se da encontrada na Lusitânia, uma vez que o *calo* era entendido como a linguagem carregada de termos obscenos e grosseiros devido ao contato

entre os malfeitores e ciganos. Logo, o aspecto mais pontual, exacerbado e intencional da gíria resulta no que se entende hoje por palavrão ou linguagem obscena.

O palavrão adquire deste modo o patamar de gíria proibida, pois empregar gíria incide em algo marginal, mais do que isso é empregá-la no seu sentido *lato sensu*. Logo considerar o baixo calão apenas como uma linguagem marginal pode incidir em um preconceito lingüístico, já que o valor semântico dos termos dependerá do lugar e momento em que são falados. Basta pensar, seu aspecto no nível privado, onde nem sempre seu emprego remete à ofensa.

No entanto, cabe destacar que o palavrão ainda é encarado como uma linguagem pejorativa e de uso exclusivo das classes subalternas, o que é uma inverdade, pois o calão circula em todos os meios sociais. Porém, há todo um processo de manutenção do *status quo*, em que os sujeitos das classes sociais privilegiadas vêem o palavrão como algo de mau gosto, embora, o empreguem nas situações de maior grau de intimidade.

Percebe-se que o palavrão enceta em si uma propriedade contracultural quando proferido em níveis da esfera pública, pois choca a moral e os “bons costumes” da sociedade tida como padrão, mesmo que seu emprego ocorra como um todo entre as pessoas, desde que se faça uma ressalva, ao nível privado.

1.3.2.1 Gíria e Palavrão, Atitude Contracultural

Se o palavrão adquire uma nuance contracultural, faz-se necessária uma explicitação do que se entende por contracultura, além de relacioná-la *a posteriori* com a indústria cultural, linguagens especiais, polifonia e carnavalização.

A Contracultura, em um primeiro momento, pode ser entendida como o movimento de contestação social ocorrido nas décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos, no século

passado. Contudo, a Contracultura⁵ não aconteceu só na sociedade estadunidense; na Europa em maior repercussão e na América Latina com menor intensidade foi possível constatar esse fenômeno.

O termo contracultura, grafado em minúscula, tem como uma de suas propriedades principais a de oposição à cultura⁶ vigente e oficializada pelas instituições das sociedades do Ocidente. Destarte, pode-se dizer que contracultura é também a cultura marginal, a qual não depende do reconhecimento oficial.

A década de 60 e início da década de 70 do século XX foi um período marcado por vários movimentos de contestação social. Nos Estados Unidos, a maioria das pessoas que compunham tais grupos era oriunda da classe média, que tinham conforto e buscavam a realização de seus prazeres de forma plena. Para tanto, era preciso mudar algumas das bases da cultura de seus pais, era necessário criar uma nova cultura, uma contracultura.

O termo Contracultura foi criado pela imprensa norte-americana, uma vez que a sociedade americana recebia esses movimentos como sendo contrários à cultura vigente. O momento histórico era bastante conflituoso devido à Guerra do Vietnã, um dos pivôs para que os jovens pudessem contestar contra as velhas oligarquias.

Os conservadores acreditavam e argumentavam que a Guerra do Vietnã representava uma luta justa e nobre, em que os americanos estavam protegendo os seus aliados do Vietnã do Sul contra uma agressão comunista. Este argumento era pautado a partir dos conceitos da Doutrina Truman de 1947, que primava na realização de operações militares para salvar os governos militares tidos como amigos.

Fazia-se necessário então dar suporte a esse ideário, incentivando os rapazes para que fossem à guerra sem titubear. No entanto, não era assim que as juventudes universitárias e

⁵ O termo será grafado de duas maneiras: Contracultura e contracultura, devido explicitação teórica que ocorrerá *a posteriori*.

⁶ O termo cultura neste trabalho refere-se a uma esfera, a um domínio da vida social, ou seja, aos conhecimentos, idéias e crenças que a constituem.

intelectuais compreendiam o fato, pois para eles todo este quadro não passava de pretexto para a efetivação de uma política de força. Indagavam, então, o motivo pelo qual uma grande nação do mundo queria impor-se ao povo de um pequeno país da Ásia, unicamente por querer salvá-lo ou postar-se de maneira humanitária.

A atitude tomada pelos jovens era de caráter pacifista, eles recebiam a convocação militar e as rasgavam, negando-se a servir em uma guerra que julgavam pseudo-humanitária. Outra forma de contestação ocorreu por parte do movimento *hippie*, que a partir do seu lema *Paz e Amor*, buscavam uma vida alternativa, vestindo-se de maneira chocante para a classe média norte-americana.

E é justamente contra o estilo de vida do americano médio que surgem esses movimentos sociais, pois questionavam a tecnocracia crescente e ditadora das normas que esses jovens deveriam ter em suas vidas, uma vez que provinham da classe média, pois eram os filhos do chamado *baby boom*⁷. Eles queriam uma vida em que poderiam se divertir, não precisando sujeitar-se ao trabalho ou mesmo à guerra, por isso desejavam ser sempre jovens e libertos das convenções sociais. Para tanto, os jovens não poderiam estar presos e nem dependentes a nada, muito menos a uma tecnocracia, que é:

a forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional. É o ideal que geralmente as pessoas têm em mente quando falam de modernização, racionalização, planejamento. Com base em imperativos incontestáveis como a procura de eficiência, a segurança social, a coordenação em grande escala de homens e recursos, níveis cada vez maiores de opulência e manifestações crescentes de força humana coletiva, a tecnocracia age no sentido de eliminar as brechas e fissuras anacrônicas da sociedade industrial. (...) A política, a educação, o lazer, o entretenimento, a cultura como um todo, os impulsos inconscientes e até mesmo, como veremos, o protesto contra a tecnocracia - tudo se torna objeto de exame de manipulação puramente técnicos (ROSZAK, 1972, p.19).

⁷ Expressão empregada para definir os grandes índices de nascimentos ocorridos depois da Segunda Guerra Mundial. Só nos Estados Unidos cerca de 86 milhões de nascimentos aconteceram entre 1946 e 1964. (SMEAD, 2006).

Nessa perspectiva, os jovens protestavam contra esse contexto querendo fugir do sistema que de uma maneira ou outra acabariam por adotar. Porém, eles não queriam racionalizar ou modernizar sua sociedade, ora viam na Guerra todo um processo de manipulação de um poder que a eles não servia, já que queriam e buscavam um prazer absoluto. Logo, as amarras da tecnocracia não eram bem vistas e contra elas protestavam a partir de vários movimentos como: Movimento Feminista, *Black Power*, Hippies, Psicodelismo, entre outros.

Deve-se destacar também que a Contracultura não aconteceu só nos Estados Unidos, na Europa vários grupos de jovens se formaram para contestar a cultura vigente, caso dos *provos*, na Holanda, que invadiam prédios abandonados organizando conferências para que a prefeitura de Amsterdã fornecesse bicicletas brancas para a população, evitando assim congestionamentos.

Na América Latina também foi possível verificar influências da Contracultura, que se refletiram a partir de algumas manifestações culturais, mas com menor intensidade as que eram vistas na Europa e nos Estados Unidos. Cabe aqui destacar que a Contracultura enquanto movimento acontecido principalmente nos Estados Unidos repercutiu na criação de uma nova perspectiva daquilo que se entendia como cultura, uma vez que abre o pressuposto da criação de uma cultura contrária a vigente. E o termo contracultura passa a representar uma cultura marginal, independente do reconhecimento oficial.

Deste modo, pode-se dizer que existe uma Contracultura, grafada com letra maiúscula, um conjunto de movimentos marcados historicamente nos anos de 1960, ocorrido a partir de uma juventude contestadora e epicurista. E que por outro lado “o mesmo termo pode também referir-se a alguma coisa mais geral, mais abstrata, certo espírito, certo modo de contestação de enfrentamento diante da ordem vigente” (PEREIRA, 1992, p.20). Essa seria a

contracultura, grafada com letra minúscula, alheia à cultura institucionalizada pelas sociedades do Ocidente.

A Contracultura entendida na condição de evento histórico acabou sendo destruída a partir de uma contra-revolução que teve seu início a partir do governo de Nixon, que assumiu a presidência dos Estados Unidos em 1969. De acordo com Biagi:

A última expressão radical da Contracultura norte-americana foi o Exército Simbionês de Libertação Nacional, um pequeno grupo violento com idéias confusas e absurdas, que conseguiria grande espaço na mídia mundial ao seqüestrar a herdeira do império Hearst, Patricia Hearst, fazendo com que ela, inclusive, passasse a ser membro do grupo e a participar das suas ações ‘militares’ (BIAGI, 2005, p.12).

Por outro lado, a contracultura como cultura marginal reaparece em diferentes épocas e situações. Mostrando-se renovada a cada momento histórico correspondente, tem-se deste modo uma Contracultura, um evento de contestação demarcado historicamente, e uma contracultura, que se refere às culturas marginais, alheias às culturas vigentes e institucionalizadas.

Neste sentido, as palavras obscenas tornaram-se e adquiriram uma atitude contracultural nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Tal situação foi sentida em várias produções artísticas, principalmente no teatro, a exemplo da produção dramatúrgica de Plínio Marcos, que a partir da linguagem tem em suas personagens o palavrão como certificação contracultural, uma vez que as personagens são colocadas como criaturas alheias a uma série de vantagens advindas da cultura capitalista e neoliberal.

1.4 INDÚSTRIA CULTURAL E TRATAMENTO TEMÁTICO NA OBRA DE ARTE

A modernidade, as dúvidas, o consumo, o capitalismo são pressupostos para a formação do homem contemporâneo, fragmentado e formado por várias facetas. O ser

humano passa a interagir com novas situações, como a técnica, o que gera *a posteriori* a tecnologia, e assim a racionalidade ganha *status* de saber único e absoluto.

A produção cultural doravante esta situação deveria ser modelo de liberdade à apropriação de temas perenes, contudo, uma situação instaurou-se no seio desse processo evolutivo de sociedade: a indústria cultural. O termo foi cunhado por Adorno e Horkheimer, no livro intitulado *Dialética do Iluminismo*, ou conforme a publicação brasileira: *Dialética do Esclarecimento*, tendo sua primeira publicação em 1947, pela editora Querido, em Amsterdã. A indústria cultural referir-se-ia à massificação de situações culturais, ou melhor, por esta perspectiva, produtos culturais.

A população é mobilizada a se engajar nas tarefas necessárias à manutenção do sistema econômico e social através do consumo estético massificados, articulado pela indústria cultural. As tendências à crise sistêmica e deserção individual são combatidas, entre outros meios, através da exploração mercantil da cultura e dos processos de formação de consciência (RÜDIGER, 2001, p.131).

A noção de uma dialética do Iluminismo se postula devido ao ideário de desenvolvimento cunhado pelos pensadores iluministas, que entendiam a razão e a ciência como a possibilidade de avanço inquestionável da humanidade. No entanto, esse espírito de crescimento coletivo não se evidenciou da forma como se esperava e o projeto da modernidade se abalou. Basta perceber que:

O século XX foi o da aliança entre duas barbáries: a primeira vem das profundezas dos tempos e traz guerra, massacre, deportação, fanatismo. A segunda, gélida, anônima, vem do âmago da racionalização, que só conhece o cálculo e ignora o indivíduo, seu corpo, seus sentimentos, sua alma, e que multiplica o poderio da morte e da servidão técnico-industriais (MORIN, 2000, p.70).

É como se o ser humano incorresse em um anti-progresso, as esperanças de uma lógica centrada, de um positivismo a partir do experimento, proporcionando somente coisas boas, parece ter se esvaído. A tecnologia proporcionou ao homem criar armas mais

“modernas”, as quais também matam mais. Morin complementa ainda que “o século XX pareceu dar razão à fórmula atroz segundo a qual a evolução humana é o crescimento do poderio da morte” (MORIN, 2000, p.70).

Tal reflexão incide na pós-modernidade, em que o homem deve encarar esses resultados sórdidos. Contudo, a situação ocorre como em um paradoxo, um caos organizado. E aqui se encontra o sujeito fragmentado, pautado no fugidio, no efêmero, que não busca mais a transcendência, mas, a imanência, aquilo que é do momento, que vem e vai e rapidamente se esvai. A frase célebre de Marx parece enquadrar-se muito bem nesse contexto, “tudo que é sólido se desmancha no ar”.

Os teóricos da escola de Frankfurt perceberam que o mundo passava por transformações tão estruturais que processos outros de engedramento social aconteciam, como a ilusão de que o ser humano chegaria aos maiores níveis de desenvolvimento graças a uma ordem social autônoma e que cada sujeito agiria no processo. No entanto, as comunicações se vêm acorrentadas à ordem social vigente, postulando programas e informações interessadas na manutenção do regime capitalista, os meios culturais ficaram única e exclusivamente ao serviço da elite. Os sujeitos tornaram-se então cada vez mais fragmentados, suas identidades cambiantes e seus processos de produção instaurados na noção da indústria cultural.

De acordo com Stuart Hall (2000), a identidade dos sujeitos pode ser compreendida a partir de três concepções, cada qual referindo-se a um momento histórico. A primeira remete ao sujeito do Iluminismo, que era tido a partir de sua centralidade, ou seja, o centro do eu acabava por ser a própria identidade; a segunda concepção é a do sujeito sociológico, na qual já se percebia que a auto-suficiência do eu não era mais cabível na sociedade vigente, pois o mundo moderno não comportava mais tal idéia. No contexto da sociedade contemporânea, o importante está na relação do eu com os outros eus, ou seja, concebe-se aqui uma identidade

formada a partir da interação, sendo tal interação que proporciona uma modificação e formação constante do eu coletivo.

A atualidade tem se mostrado totalmente mutável, a velocidade das mudanças ocorre de forma sobressaliente, as culturas estão sofrendo os mais variados câmbios, e dentro de todas essas cismas os sujeitos parecem estar perdidos, o que desvela uma grande dúvida frente a suas individualidades. Não se tem mais uma identidade fixa, essencial ou permanente, todos passam a ser sujeitos mutáveis, e nem sempre se percebe que se muda.

Logo, a identidade é construída historicamente, e não biologicamente.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identidades estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2000, p.13).

Esses deslocamentos evidenciam-se de tal modo, que os homens não mais os percebem, passaram a ser algo normal, além do que, os veículos de comunicação de massa corroboram para que isto continue sendo assim. Percebe-se que a indústria cultural não incide apenas nos processos culturais como a televisão, e sim, em todas as relações da vida social. As pessoas querem ter o que todo mundo tem, todos buscam uma liberdade, que na verdade, não passa de uma contradição, pois ao buscá-la tornam-se mais presos à realidade sócio-histórica que os formam.

Para os autores da escola de Frankfurt o processo de standardização das coisas é visto a partir de uma perspectiva marxista de alienação dos sujeitos e reificação dos produtos. As produções artísticas revertem-se a objetos de consumo. Teoricamente, há uma publicização de certos aspectos culturais e artísticos, gerando no contraponto um processo de desconhecimento do que seria cultura e arte pelos primados medievais.

O problema central reside no aspecto de que por trás de toda essa ilustração e divulgação de produtos culturais não há tempo e nem se gera o costume da criticidade e conhecimento de pressupostos estéticos. Chega-se ao ponto de certas situações se repetirem dentro do campo midiático, como filmes e novelas de final esperado e já premeditado pelos expectadores. No entanto, tende-se a argumentar que há uma manipulação por aqueles que detêm o poder, os que devem manter o sistema econômico e social da maneira como sempre foi.

Nesse sentido, a grande chave tornou-se a diversão, pode-se dizer que se criou um sinônimo: indústria cultural e indústria da diversão. O sujeito dito pós-moderno trabalha como nunca trabalhou antes, a fim de conseguir dinheiro para poder se divertir, contudo, quanto mais trabalho, maior o cansaço, e deste modo o ócio deve ser algo fácil e com uma dificuldade no máximo mediana de entendimento.

Ao processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode escapar adaptando-se a ele durante o ócio. Eis aí a doença incurável de toda diversão. O prazer acaba por congelar-se no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais. O espectador não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.128).

Observa-se que a cultura e a arte passam a ser objetos de viabilização de exploração mercantil, uma vez que o mesmo ócio tão necessário ao ser humano, passa de necessidade inerente para produto de venda. O público advém e se forma da mesma lógica, a de mercado, pois o sujeito precisa descansar e compra seus prazeres, os quais por estarem na lógica de mercado devem dar mais lucro, logo, são superficiais e de fácil absorção. O importante é que o espectador assista a tudo e se divirta, mas que não indague, pois certas coisas devem ficar no interdito.

Cada espetáculo da indústria cultural vem mais uma vez aplicar e demonstrar de maneira inequívoca a renúncia permanente que a civilização impõe às pessoas. Oferecer-lhes algo e ao mesmo tempo privá-las disso é a mesma coisa. É isso o que proporciona a indústria do erotismo (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.132).

Por traz disso há toda uma ideologia da indústria cultural, que se pauta na identidade dos sujeitos, em conflito, fragmentada e efêmera, para basear-se a partir dos ditames do capitalismo. A propaganda é feita, todos podem ter o produto, todavia pode mesmo quem tem dinheiro para comprá-lo e para isso há de se trabalhar, mas, se o sujeito trabalhar muito tempo resta saber se haverá tempo para o aproveitamento do produto comprado.

Na indústria do erotismo, tudo é possível, um homem desprovido de certas características estéticas, mas com um belo carro, fumando e bem trajado, pode tudo, a mulher ao seu lado é deslumbrante. Mas por traz dessa imagem há um paradoxo, como conseguir o carro e as roupas caras? Ou ainda, sem carro e roupas caras não há uma mulher deslumbrante, isto é, todos podem, porém, na verdade quase ninguém vai conseguir. Contudo, a possibilidade, mesmo que remota, revitaliza e reforça os apelos da indústria cultural.

Divertir-se significa estar de acordo. Isso só é possível se isso se isola do processo social em seu todo, se idiotiza, abandona desde início a pretensão inescapável de toda obra, mesmo da mais insignificante, de refletir em sua limitação o todo. Divertir significa sempre: não ter que pensar nisso, esquecer o sofrimento até mesmo onde ele é mostrado (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.135).

Deste ponto, resulta uma série de perspectivas estéticas, em que a naturalização do grotesco passa a ser o vendável. Observa-se, por exemplo, o caso da arte, compreendida no passado como uma entidade maior, de representação de “um bom gosto”, este, por sua vez, entendido pela aristocracia, isto é, a nobreza. O Clero também era uma classe representativa, podendo deste modo dizer o que era erudito e o que não o era, isto ocorreu principalmente na Idade Média, em que a arte e principalmente a literatura ficaram restritas aos mosteiros. A

obra *O nome da rosa* (1983), de Umberto Eco representa este fato, mostrando a função que a biblioteca adquiria no mosteiro.

Com a ascensão da burguesia, tem-se uma outra visão do que poderia ser entendido por arte. Ela passa a ser evidenciada e dominada por aqueles que nunca tiveram seu acesso. Desta maneira, é como se um padrão do “mau gosto” fosse estabelecido, pois tudo que era erudito passa a ser reconstruído, o que era belo não o é mais e vice-versa.

A reprodução mecânica do belo – à qual serve *a fortiori*, com sua idolatria metódica da individualidade, a exaltação reacionária da cultura – não deixa mais nenhuma margem para a idolatria inconsciente a que se ligava o belo. O triunfo sobre o belo é levado a cabo pelo o humor, a alegria maldosa que se experimenta com toda renúncia bem sucedida (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.131).

O mundo dos valores estéticos não se divide mais entre o “Belo” e “Feio”. Entre arte e conformismo, instala-se a imensa praia do *kitsch*⁸. Revela-se em toda sua pujança durante a ascensão da civilização burguesa, no momento em que ela adota seu caráter da afluência, vale dizer, o excesso de meios em face das necessidades. Conforme, Moles (1975), em outros termos, uma gratuidade limitada que ocorre num certo momento dessa sociedade quando a burguesia impõe suas normas à produção artística.

Destarte, o *kitsch* tem sua gênese com o surgimento e domínio da burguesia, que passa a controlar todos os meios de produção, sejam eles indústrias de alimentos, roupas, calçados, ou até mesmo, a arte. Isto é, a produção de arte em série criada a partir de modelos evidenciando uma arte burguesa, ocorrida principalmente com a ascensão do capitalismo e da cultura do supermercado, em que tudo gira em torno do lucro. A questão da erudição, do “bom gosto” foi relegada, logo muito daquilo que não seria arte passou a ser entendido enquanto produção artística.

⁸ De acordo com Moles (1975) o fenômeno do Kitsch pode ser compreendido como uma estética de massa resultante do processo da economia globalizada.

A criação artística, como produto de venda, trabalha com conceitos prontos, receitas para o sucesso de um filme ou uma novela, etc. “Apesar de todo o progresso da técnica de representação, das regras e das especialidades, apesar de toda a atividade trepidante, o pão com que a indústria cultural alimenta os homens continua a ser a pedra da estereotípiia” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.131).

Deve-se destacar que os estereótipos são representações sociais e perpetuam noções de fundo arquetípico⁹, por exemplo, o homem ou a mulher bonitos, tendo corpos esculturais, dificilmente são pessoas inteligentes, vide o estereótipo dos *nerds*, intelectualmente poderosos, mas feios.

Os estereótipos são representações sociais, institucionalizadas, reiteradas e reducionistas. São representações sociais porque pressupõem uma visão compartilhada que um coletivo social possui sobre outro coletivo social. São reiteradas porque são criadas na base da repetição (FERRÉS, 1998, p.135).

Essa repetição que funda o estereótipo pode ter sua gênese nos resíduos arcaicos mais profundos do ser humano, ou seja, nos arquétipos. De certa forma, o estereótipo permite ao inconsciente dos indivíduos, uma ativação facilitada de emoções mais elementares, as quais se encontram no nível do inconsciente coletivo, classificação esta de Jung (1985). Se os estereótipos oportunizam uma lembrança mais imediata para os que o observam, ele se torna primazia para os que produzem produtos pautados na noção da indústria cultural.

Seres estereotipados, cultura facilitada, kitsch como padrão estético são marcas do processo instituído pela indústria cultural. Quanto à individualidade e subjetividade das pessoas pode-se dizer que ela desaparece no sentido de que o existente é uma massa, amorfa e de fácil manipulação.

Quando a revolução francesa legou à individualidade um papel central na evolução da sociedade, nunca se pensou que essa conquista viraria arma ideológica nas mãos dos que

⁹ “A imagem primordial, ou arquétipo, é uma figura – seja ela demônio, ser humano ou processo – que reaparece no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa for livremente expressa. É portanto, em primeiro lugar uma figura mitológica” (JUNG, 1985, p.69).

mantêm o poder, contudo, para a indústria cultural quanto mais livre o sujeito se sentir, mais preso ele está a essa realidade. “Na indústria, o indivíduo é ilusório não apenas por causa da padronização do modo de produção. Ele só é tolerado na medida em que sua identidade incondicional com o universal está fora de questão” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.131).

Em suma, os homens não passam de indivíduos, os quais compõem a massa e não podem agir em seu favor, pois o próprio sistema cria uma pseudo-liberdade, a qual apresenta uma lógica redundante e cíclica de que quanto mais se acredita na busca da liberdade mais preso o indivíduo se torna, pois os instrumentos propostos estão a serviço da indústria cultural e dos que a dominam.

Nesse sentido o teatro de Plínio Marcos, ao trazer à cena indivíduos presos à lógica do capital e ao explorar o processo de reificação das personagens e do espaço, coloca-se como uma possibilidade de desvelamento e interpretação da sociedade pós-moderna, característica do projeto estético e ideológico do dramaturgo. As personagens de *Dois perdidos numa noite suja* valorizam suas aparências em detrimento da essência, verificando-se o legado da indústria cultural de que o importante é ter ou parecer ter.

CAPÍTULO II

DE PALHAÇO A DRAMATURGO

Plínio Marcos de Barros nasceu em Santos, em 29 de Setembro de 1935, e faleceu em São Paulo, em 19 de Novembro de 1999. Seu pai, Armando era bancário, e sua mãe, Hermínia era uma dona-de-casa. Além de Plínio Marcos havia 4 irmãos e uma irmã. De acordo com dados biográficos apresentados no site www.pliniomarcos.com, o dramaturgo comentava que teve uma vida simples, mais ou menos humilde, morou em uma vila de pequenos bancários e segundo relatos de seus parentes, não gostava de algo em especial, a escola. Mesmo pressionado pelo pai a estudar acabou por largar os estudos, trabalhando nas mais variadas profissões, de aprendiz de funileiro a encanador e estivador do porto de Santos.

Com dezesseis anos começou a atuar em outra profissão, a de palhaço. Tudo se iniciou porque Plínio Marcos queria namorar uma moça do circo e como o pai da menina só a deixava namorar pessoas do meio circense, resolve entrar para o circo. O trabalho passou a ser um ofício a partir de seus dezenove anos, quando saiu do quartel. Trabalhou na Companhia Santista de Teatro de Variedades, no Circo dos Ciganos, no Circo do Pingolô e da Ricardina, no Circo Toledo, entre outros.

Em 1958, conheceu Patrícia Galvão, Pagu, a qual o convidou para participar como ator, cuja peça estrearia no dia seguinte. Plínio Marcos aceitou o desafio. Começou nesse

momento um envolvimento maior do dramaturgo com o teatro, uma vez que ao participar dessa peça acabou se integrando ao grupo e participando de seus momentos de estudo de peças teatrais.

Ainda em 1958, escreveu sua primeira peça baseada num caso ocorrido em Santos, sobre um rapaz que havia sido preso e currado na cadeia, sendo que dois dias depois de sair da prisão matou quatro dos homens que o violentaram. Até então, o autor nunca havia pensado em escrever uma peça e ao lê-la aos seus amigos do circo, os mesmos acharam-no louco. A peça chamou-se *Barrela*, que é a borra do sabão de cinzas, usado na época como gíria para curra.

Para a montagem desta peça, muitos foram os que a renegaram, contudo, Pagu o apóia e fica deslumbrada comparando-o a Nelson Rodrigues. Quando o texto foi enviado para a censura federal, foi proibido. Pagu, então, a partir de alguns contatos influentes com o governo conseguiu sua liberação por um dia, 1º de novembro de 1959, sendo a peça proibida em seguida, por vinte e um anos.

A encenação da peça *Barrela* foi um sucesso e o dramaturgo escreveu outra, *Os Fantoches* (1960), a qual não resultou em sucesso, sendo criticada pela própria Patrícia Galvão, no jornal *A Tribuna de Santos*, com a seguinte manchete: “Esse analfabeto esperava outro milagre de circo” (GALVÃO. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com>, acesso em 08/06/2006).

Em 1960, Plínio Marcos decidiu ir para São Paulo, onde trabalhou, inicialmente, como vendedor de contrabandos, desde cigarros a rádios de pilha. Participou de testes para entrar em grupos teatrais da época, conseguindo participar de peças na Companhia de Cacilda Becker e do próprio Teatro de Arena. Em 1965, teve sua primeira peça encenada em São Paulo, *Reportagem de um Tempo Mau*, porém a censura a proibiu. Isto o frustrou muito, pois o teatro tinha se tornado sua profissão, como declara:

Ser impedido de trabalhar, de ganhar o pão de cada dia com o suor do próprio rosto é terrível. Você tem a sensação de que é um exilado no seu próprio país. Eu sei bem como é isso. Penei. Penei muito. A minha sorte é que nunca cortei os laços com as minhas raízes. Fui camelô. Voltei pra rua pra camelar. Não caí. Não bebi. Não chorei. Nem perdi o bom-humor. Mas, sofri mais do que a mãe do porco-espinho na hora do parto, impedido de trabalhar. E ignorado por colegas, que se diziam de esquerda, nas rádios e nas televisões. Mas, deixa pra lá. Essa sujeira sai no mijó, não tenho mágoas (MARCOS. Disponível em: http://www.pliniomarcos.com/dados/começo_sp.htm, acesso em 08/06/2006).

Após esse momento de decepção, o autor escreveu *Dois perdidos numa noite suja*. A inspiração e influência para a escritura da peça, confirma o próprio Plínio Marcos, vem de um conto de Alberto Moravia, intitulado *O terror de Roma*, pertencente a uma coletânea de contos chamada de *Contos romanos* (2002). No conto do autor italiano, os sapatos representam também uma obsessão metafísica. “O narrador moraviano, que alugava uma cama de campanha, junto com Lorusso, no porão de um edifício, habitado também pelo porteiro e seus dois filhos, vivia com extrema dificuldade e suspirava por um par de sapatos novos” (MAGALDI, 1998, p.217).

Na história italiana a personagem jogava todo seu anseio sobre os sapatos, pensando em até se matar por não tê-lo, a mesma busca por um objeto se dava por Lorusso, que embora tivesse um sapato queria um píforo, um instrumento musical. Os dois planejam dar um golpe em qualquer casal que se isolasse. O narrador via nisso a possibilidade de conseguir os sapatos e Lorusso a de desfrutar da mulher atacada. Na confusão, na hora do assalto, Lorusso mata o assaltado, cabendo nos fins das contas os sapatos para o narrador e a carteira, o relógio e a caneta para o outro. Contudo, os sapatos não lhe serviam, então ele tenta trocar com os de Lorusso no escuro, mas este percebe e a briga é iminente, os dois são detidos, Lorusso por ter passagem na polícia é detido e o narrador termina a história achando que venceu, pois percebeu que estava calçando os sapatos de Lorusso.

Alberto D’Aversa assevera em crítica o seguinte:

Plínio Marcos e Moraiva. Conheço Moraiva, Ele, que tanto ama o teatro e que nunca deu certo, acho que agradecerá e admiraria esta peça de Plínio que soube dar vida a um esquema literário de modesta importância (o conto original é apenas uma ocasião) dando-nos um peça bem brasileira que tão violentamente se insere na polêmica do nosso atual teatro. Sim, porque a peça de Plínio começa onde a experiência confusa do teatro político-social acabava (e não por culpa dos autores, mas dos acontecimentos políticos que os obrigaram a respirar de boca fechada) obrando uma transferência do problema social para o existencial, numa nova dimensão que, ao mesmo tempo é avançada e indicação de liberdade (D'VERSSA. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/2perdidos.htm#>, acesso em 12/06/2006).

Questiona-se também a possibilidade da obra de Edward Albee, *Zoo Story* não ter influenciado o autor, uma vez que nesse texto uma personagem agride a outra até que o agredido mate o agressor, situação muito parecida com a ocorrida em *Dois perdidos numa noite suja*. De acordo com Magaldi “o autor brasileiro não conhecia Albee, porque só lê português e *Zoo Story* não estava editada em nossa língua. *Dois Perdidos* já existia quando se encenou entre nós *História do Zoológico*” (MAGALDI, 1998, p. 216).

Mas a peça de Plínio Marcos é genuinamente brasileira, de acordo com Prado:

O lugar é aqui. O tempo é este que vivemos. Os personagens são nossos conhecidos, pois sangram a sua realidade enquistados como câncer social no corpo capitalista de todas as grandes metrópoles como São Paulo. Os jornais, em suas manchetes sensacionalistas, espremam o drama desses *Dois perdidos numa noite suja*, todos os dias. E Plínio Marcos limita-se, por isso, a pegar em dois tipos da crônica da cidade e com eles fazer uma peça admirável. Sem jamais se compadecer com o destino a que conduz a trajetória psicológica desses homens jovens, marginalizados pela sociedade que os gerou, apresenta-os, numa reportagem dramática, mas organicamente teatral, à complacência romântica dos espectadores (PRADO. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/2perdidos.htm#>, acesso em 10/06/2006).

A profundidade da dramatização envolve o espectador por um mundo que existe, mas não é analisado com profundidade, uma vez que devidos aos processos da comunicação de

massa ficam apenas no nível do sensacionalismo, a linguagem corrobora para o embate psicológico descrito, Prado assevera que a fala das personagens é composta de:

Uma linguagem emocionante, despojada, termostática nas graduações da temperatura social e dramática, em que a palavra sobe e desce para determinar as situações humanas, levadas ao limite, até ao extremo fatal e inexorável de uma realidade que condena. É a palavra orgânica de toda a psicologia que gera um comportamento, o qual, de degrau em degrau, pesquisa os subterrâneos dos sentimentos humanos desses dois personagens. O final da peça é a hemorragia do câncer. Impiedoso. Cruel (PRADO. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/2perdidos.htm#>, acesso em 10/06/2006).

Paulo Mendonça em sua crítica a peça *Dois perdidos numa noite suja* reflete a grandiosidade da peça, que a princípio esperava menos, colocando-se dentre clássicos da dramaturgia moderna como *Zoo story*, de Albee e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Quanto às personagens e sua linguagem afirma que:

Plínio Marcos não fica, porém, na criação de um clima existencial de implicações filosóficas ou sociais. A partir desse clima, que é a sua matéria-prima, compõe uma situação humana pungente e, o que é principal, ima situação dramática vivida por gente de carne e osso, cuja verdade salta aos olhos, tanto na autenticidade envolvente da linguagem – cuja violenta aspereza não chega sequer a chocar, de tão espontânea – quanto nas motivações de conduta (MENDONÇA. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/2perdidos.htm#>, acesso em 12/06/2006).

Dois perdidos numa noite suja passou pela Censura Federal, uma vez que era um momento de transição dos censores, ficando responsável pela decisão Coelho Neto, que por ser do teatro teve um discernimento acerca da liberação da obra. Alguns elogios de estudiosos do teatro paulista fizeram com que a peça se tornasse um sucesso, o próprio D’Aversa escreveu artigos sobre a peça. A partir daquele momento o nome de Plínio Marcos voltou com força e representatividade, sendo que obras conseguintes tornaram-se sucessos, como *Navalha na carne* (1967), *Quando as máquinas param* (1967), e *Homens de papel* (1968), entre outras.

2.1 ESTADO DA ARTE: O TEATRO DE PLÍNIO MARCOS

O teatro brasileiro das décadas de 60 e 70 do século XX marcou o momento de uma crítica significativa, em que Plínio Marcos interpreta uma série de problemas estruturais da ambiência sócio-política brasileira por meio da linguagem e da criação de seus personagens. Contudo, seu nome no contexto dos estudos acerca de dramaturgos brasileiros, embora, lembrado, às vezes, ou brevemente citado, é muito precário. A relevância de sua obra teatral esteve relegada muitas vezes a juízos de valor, em que o estranhamento causado por suas peças devido ao uso reiterado de palavrões gera um desconforto e até mesmo depreciação de sua produção artística.

Se Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e Dias Gomes, entre outros deram contribuições específicas à dramaturgia brasileira, a de Plínio Marcos foi a de incorporar o tema da marginalidade, em linguagem de desconhecida violência (MAGALDI, 2003, p. 95).

Destarte, a linguagem utilizada em suas peças é a característica mais marcante na produção de Plínio Marcos. Seu texto causa certa indisposição por apresentar tal característica de forma latente. Porém, ao se analisar com mais cuidado o estilo da linguagem carregada nas peças, observa-se que a mesma ultrapassa o recurso meramente estilístico.

Plínio Marcos em entrevista confessou:

O palavrão. Eu, por essa luz que me ilumina, não fazia nenhuma pesquisa de linguagem. Escrevia como se falava entre os carregadores do mercado. Como se falava nas cadeias. Como se falava nos puteiros. Se o pessoal das faculdades de lingüística começou a usar minhas peças nas suas aulas de pesquisas, que bom! Isso era uma contribuição para o melhor entendimento entre as classes sociais (MARCOS. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>, acesso em 11/06/2006).

Isto é, o autor escrevia de acordo com o que as pessoas dos centros urbanos brasileiros marginalizados falavam. Seu ideal não era chamar a atenção dos poderosos para um Brasil muitas vezes esquecido, embora, suas produções no geral, fossem censuradas por destoar do que “devia ser dito”.

O problema concernia na questão de que as peças desse dramaturgo representavam e se constituíam justamente a partir da cultura marginal, oposta a cultura vigente e que não se melindrava quanto às regras institucionalizadas pelo sistema governamental da época. Assim sendo, retratar personagens comuns com seus problemas desvelava os processos de mascaramento social e isso não era interessante ao governo militar, pois essas máscaras respaldavam certas atitudes tomadas pelos que detinham o poder, seja em qual esfera melhor coubesse tal cerceamento enunciativo.

Para representar essas questões Plínio Marcos construiu peças de grande intensidade dramática, nas quais se evidenciam uma realidade selvagem e violenta de uma sociedade marginalizada, esquecida e existente no bojo de um Brasil ditatorial. Por isso, diz-se que:

Um dos dramaturgos mais importantes dos anos 60 é Plínio Marcos (1935). Ex-artista de circo (interpretava o palhaço Frajola) e autodidata, construiu peças de grande intensidade dramática e impacto, conduzindo para o teatro com realidade brutal as tragédias das classes marginalizadas dos centros urbanos do Brasil. As histórias apresentadas por Plínio Marcos se referem a um mundo sórdido, sem perspectiva de esperança, em que as pessoas travam uma batalha cruel exclusivamente visando à sobrevivência (OLIVEIRA, 2000, p.139).

Por mais que Plínio Marcos desejasse um teatro sem engajamento político ou partidário, o próprio modo de explorar a linguagem e ao trazer ao palco criaturas tão humanas em situações e espaços desumanos coloca em evidência um olhar político do dramaturgo sobre a sociedade.

O texto do dramaturgo paulista traz em sua tessitura marcas históricas e ideológicas que não podem ser negadas, mesmo que entendesse o seu teatro como algo que não visava

protestar, as mazelas sociais se desvelam em sua linguagem dramática. Mesmo tendo o tom coloquial como marca de seu texto dramático, este fato não impediu seu teatro de atingir qualidade artística e refratar a sociedade do momento em questão, décadas de 60 e 70 do século XX.

Seu mundo é um mundo sujo, não resgatado pela menor luz de humanidade, no qual se debatem personagens sordidas que lutam exclusivamente por dinheiro em meio às mais torpes corrupções, mundo que não oferece nenhum vislumbre de redenção. A linguagem é de uma crueza muito violenta (CACCIAGLIA, 1986, p. 133).

Essa linguagem crua desvela um ambiente de excluídos, os quais raramente eram representados, salvo em casos em que suas imagens eram utilizadas para o protesto. Entretanto, uma evidenciação real da situação de pessoas marginalizadas não ocorria no teatro brasileiro.

Nesta perspectiva, Plínio Marcos representou uma ruptura, gerando certa escandalização por parte do público, por isso causava temor nas autoridades ditatoriais da época. Logo, suas peças foram censuradas, uma vez que eram consideradas imorais. Para Flexa “proibido em bloco, durante muitos anos Plínio Marcos foi o teatrólogo brasileiro mais perseguido e desconhecido” (FLEXA. Disponível em: http://www.pliniomarcos.com/teatro/teatro_barrela.htm#, acesso em 11/06/2006).

As poucas citações e certa desvalorização deste dramaturgo, por parte dos críticos e estudiosos sobre o teatro no Brasil, evidenciam-se na escassez de pesquisas acerca de sua produção no contexto acadêmico. Plínio Marcos não obteve reconhecimento pleno de suas peças, no momento de produção das mesmas, contudo, a qualidade da produção foi observada no conjunto da dramaturgia moderna brasileira, da década de 1960 por críticos de teatro como Magaldi.

De acordo com Magaldi & Vargas “o acontecimento mais importante de 1966 quase passou despercebido, de início: trata-se da estréia de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos” (MAGALDI & VARGAS, 2001, p.368).

No contraponto, críticos de relevância, como Rosenfeld via na execração da violência algo perigoso:

Reconhecer a viabilidade estética de um teatro agressivo e violento, assim como os motivos freqüentemente justos da sua manifestação, não implica acreditar, desde logo, no seu valor geral e na eficácia necessária, no sentido de abalar o conformismo de amplas parcelas do público. A violência pode certamente funcionar - e tem funcionado - no caso de peças e encenações excelentes ou ao menos interessantes. [...] Mas fazer da violência o princípio supremo, em vez de apenas elemento num contexto estético válido, afigura-se contraditório e irracional (ROSENFELD apud MAGALDI & VARGAS, 2000, p.387).

Percebe-se que a violência exposta nos palcos começa a ser questionada e ao mesmo tempo imitada, tornando-se algo comum e até mesmo vazio em muitos casos. É, justamente neste item que Plínio Marcos diferencia-se, pois sua produção não visa esgrachar, meramente, a violência; mas sim interpretá-la como ambientação e situacionalidade de uma série de personagens que vivem uma cultura marginal, em que a máscara social cai, extirpando enfermidades via linguagem em processos de carnavalização.

Bornheim (1992) afirma que o teatro moderno tendeu a um Realismo, contudo nem todos conseguiram diferenciar os “realismos” que a partir deste momento surgiram. Contudo, há de se destacar a escrita realista de alguns autores, como Tchecov, Ibsen, Strindberg e Hauptmann; os quais produziram obras que:

São textos que permitem compreender, e intensamente, a decadência da classe burguesa, o dessoramento de uma certa estrutura social; freqüentemente abordam pequenos problemas de personagens condenadas de antemão ao fracasso. São peças de salão desprovidas de um horizonte histórico mais amplo. Muitas vezes, a ação se desenrola a partir de

preconceitos positivistas ou ainda de um determinismo cego, que impedem qualquer dimensão humana maior (BORNHEIM, 1992, pp.12-13).

Neste ponto, o naturalismo de algumas obras de Plínio Marcos consegue justamente a partir da polifonia presente na fala das personagens atingir aspectos da dimensão humana maior, em que a linguagem não é apelo, mas sim, o modo pelo qual as personagens extrapolam e ferem certos estigmas e dogmas próprios de uma sociedade capitalista contemporânea.

Desde que se admita ser a peça uma obra de arte autêntica, está claro que não teve o intuito de chocar gratuitamente o público. Pode-se até compreender que, denunciando uma realidade, que precisa ser corrigida, ela acabaria por resguardar a sociedade de males que a solapam. O tratamento artístico de uma situação nunca é antiestético, mas analisa em profundidade um fenômeno social. “A linguagem se fosse amenizada, falsearia a caracterização psicológica e o ambiente” (MAGALDI, 1998, pp. 210-211).

Destarte, a linguagem de Plínio Marcos não se preza a um sensacionalismo, que visa à venda, como se fosse um produto da indústria cultural, mas ao contrário, na linguagem encontra-se o não falseamento de certas situações ocorridas no nível do social. O movimento polifônico e carnavalesco atinge sua nuance contracultural, isto é, na fala das personagens enceta seu próprio mundo vivido, seja ele bom ou ruim.

Magaldi tenta definir a profundidade da peça:

Dois Perdidos, num exame psicológico, define-se como o vômito dos deserdados da vida, que se sufocaram pelas condições injustas. Sinto dificuldade em admitir outra leitura, embora ciente de que, por exemplo, os corruptos atribuem seu mau caráter a todo o mundo, os homossexuais estendem seu gosto a outros homens e os religiosos enxergam o signo da divindade em qualquer manifestação. Não posso omitir, porém, que há outra maneira de se encarar a peça (MAGALDI, 1998, p. 220).

A expressão “vômito” empregada por Magaldi traz em si a conotação de algo sujo, mal digerido, é como se a sociedade jogasse aquilo que lhe causa nojo, embora ela mesma os produza, os alimenta e depois os extirpa. Cabe entender também o momento histórico ao qual Plínio Marcos faz referência nesta peça, o qual tem muito a ver com o tempo em que viveu, e por isso vendo suas peças serem censuradas.

As peças de Plínio Marcos foram escritas e apresentadas em um momento bastante complexo no que tange à produção artística e cultural brasileira, uma vez que o país, como vários países da América Latina era regido por ditaduras militares. Advindo deste motivo a censura, que foi aplicada no Brasil a vários artistas: músicos, pintores, escritores, dramaturgos, entre outros.

A princípio o governo militar brasileiro não foi tão severo quanto às proibições, contudo, o quadro foi se modificando chegando ao ponto da maioria das produções artísticas acabarem sendo impedidas.

(...) não existe nenhum regime que seja a réplica perfeita e mecânica do modelo. O modelo entra numa história: é recebido dentro de um determinado contexto. Adapta-se até certo ponto. No entanto, a observação da história desses últimos anos mostra a extraordinária resistência do modelo: em cada país os governos militares foram forçados a fazer o que não haviam previsto coisas que haviam, às vezes, desejado evitar explicitamente (COMBLIN, 1980, p.150).

Isto é, quem sabe o próprio governo ditatorial não previsse ter que tomar certas atitudes, porém, não foi isso que se sucedeu no decorrer do regime. Plínio Marcos foi um dos exemplos de artistas censurados, em seu caso em específico, um dos argumentos mais usados pelos censores era sobre a linguagem obscena encontrada nas suas peças.

O dramaturgo foi perseguido pela ditadura que proibia suas peças de serem exibidas, tal situação causava indignação no autor, mas este não desistia, tanto que em certa ocasião afirmou:

Eu, há dezessete anos [1973], sou um dramaturgo. Há dezessete anos pago o preço de nunca escrever para agradar os poderosos. Há dezessete anos tenho minha peça de estréia [Barrela] proibida. A solidão, a miséria, nada me abateu, nem me desviou do meu caminho de crítico da sociedade, de repórter incômodo e até provocador. Eu estou no campo. Não corro. Não saio (MARCOS. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>, acesso em 08/06/2006).

Tal fato não impedia o autor de querer encenar suas produções, além de manter o modo e as temáticas próprios de sua escrita. O dramaturgo continuou produzindo peças que contavam a realidade em que as pessoas viviam em centros urbanos brasileiros, no entanto, não se detinha em retratar os fatos da sociedade tida exemplar, e sim, buscava elementos numa sociedade marginalizada e relegada a ter que aceitar o que o governo de certa maneira os impunha.

No caso das personagens de Plínio Marcos a realidade dos mesmos incorre numa perspectiva de desfortúnio. “Os personagens são capazes dos atos mais ignóbeis, num cenário que não oferece qualquer vislumbre de grandeza ou de remissão, a linguagem é construída sem qualquer requinte e os diálogos se desenvolvem com muita aspereza e violência” (OLIVEIRA, 2000, p. 139). Percebe-se que a linguagem torna-se veículo de liberação de sentimentos de desilusão pela realidade social vivida, empregada pelo autor como máscara social.

A descrição de suas personagens evolui para o extremo, pois a humanidade pode ser grotesca e monstruosa ao ponto de perder seu aspecto humano, contudo esconder a realidade seria um falseamento do espaço e suas realidades vividas, destituindo seu teatro de uma das características mais recorrentes em sua obra: o desvelamento de realidades marginais ao institucional e oficial.

A estranha humanidade – se é que merecia tal nome – que habitava os seus dramas, composta de prostitutas de terceira categoria, desocupados, câftens, garçons homossexuais, não constituía propriamente o povo ou o proletariado, nas formas dramáticas imaginadas até então. Seriam antes o

subpovo, o subproletariado, uma escória que não alcançara sequer os degraus mais ínfimos da hierarquia capitalista (PRADO, 2001, p. 103).

Plínio Marcos chegou à delimitação de suas personagens a partir de sua posição diante da vida, sobretudo, de suas vivências. Como jornalista e observador astuto não deixava nada passar despercebido, compreendendo mais tarde o teatro como espaço para refletir sobre as misérias humanas.

As marcas de sua vivência, perante certas situações sociais, estabelecem-se em muitas de suas obras, como em *Barrela*, em que o dramaturgo se inspira em um fato acontecido e noticiado em Santos, contudo, a reflexão e adentramento em situações do âmbito psicológico são feitos por Plínio Marcos para problematizar uma série de conflitos da sociedade capitalista, a exemplo da situação carcerária brasileira.

A obra teatral completa de Plínio Marcos ¹⁰ compreende 37 obras, dentre os quais 27 encontram-se dentro da classificação de teatro adulto, 6 textos curtos e 4 obras para o teatro infantil.

Seu teatro adulto é composto das seguintes obras: *Barrela* (1958); *Os fantoches* (1960) 1ª versão de jornada de um imbecil até o entendimento. *Enquanto os navios atracam* (1963), 1ª versão de *Quando as máquinas param. Chapéu sobre paralelepípedo para alguém chutar* (1965), 2ª versão de *os fantoches. Reportagem de um tempo mau* (1965); *Dois perdidos numa noite suja* (1966); *Dia virá* (1967), 1ª versão de *Jesus-Homem. Navalha na carne* (1967); *Quando as máquinas param* (1967), 2ª versão de *Enquanto os navios atracam* (1963). *Homens de papel* (1968); *Jornada de um imbecil até o entendimento* (1968), 3ª versão de *Os fantoches. O abajur lilás* (1969); *Oração para um pé-de-chinelo* (1969); *Balbina de Iansã* (1970), musical; *Feira livre* (1976), opereta; *Noel Rosa, o poeta da vila e seus amores* (1977), musical; *Jesus-Homem* (1978), 2ª versão de *Dia virá* (1967). *Sob o signo da discoteque*

¹⁰ A obra teatral completa de Plínio Marcos tem como fonte o seu site oficial: www.pliniomarcos.com, acesso em 15/07/2006.

(1979); *Querô, uma reportagem maldita* (1979) adaptação para teatro do romance do mesmo título, escrito em 1976. *Madame Blavatsky* (1985); *Balada de um palhaço* (1986); *A mancha roxa* (1988); *A dança final* (1993); *O assassinato do anão do caralho grande* (1995) adaptação para teatro da novela do mesmo título. *O homem do caminho* (1996) monólogo adaptado de um conto do mesmo título, originalmente intitulado *Sempre em frente*; *O bote da loba* (1997); *Chico viola – (inacabada)* 1997, várias versões anteriores.

Seus textos curtos compreendem as seguintes obras: *Verde que te quero verde* (1968), texto curto que fazia parte do espetáculo feira paulista de opinião, que reunia textos de dramaturgos censurados. *Ai, que saudade da saúva*, publicado no jornal *Pasquim*. *No que vai dar isso* (setembro de 1994); *Índio não quer apito ou nhe-nhe-nhem*, publicado na revista *mais*, do jornal *Folha de São Paulo*, em 11/6/1995. Há fragmentos de uma 1ª versão com o título de *Moderna história do índio do Brasil*, s/d; *Leitura capilar*, publicado na revista *Caros Amigos*/maio de 1997/ ano i, nº 2, p. 14. *A alma do Tietê*, texto escrito para o espetáculo *Parceiros do Tietê*, realizado no Sesc Pompéia, São Paulo, no movimento pela despoluição do rio Tietê, novembro de 1991, interpretado por Cacá Carvalho.

Sua produção no teatro infantil abarcou os seguintes títulos: *As aventuras do coelho Gabriel* (1965); *O coelho e a onça* (história dos bichos brasileiros), (1988); *Assembléia dos ratos* (1989); *Seja você mesmo (inacabada)*.

A primeira obra escrita pelo autor foi *Barrela*, em 1958, tendo sua estréia ocorrida em 1º de novembro de 1959. Todavia, o que parecia ser o momento de ascensão em sua carreira como dramaturgo tornou-se decepção, pois sua primeira peça, depois de sua primeira exibição já era censurada, ficando proibida por 21 anos.

Mesmo sendo impedida e de aparição efêmera, a peça chamou a atenção pelo modo como Plínio Marcos trabalhou certos aspectos próprios da dramaturgia. De acordo com Magaldi:

É quase inacreditável que um jovem de 24 anos (Plínio Marcos nasceu em 1935 e faleceu em 1999), sem nenhuma experiência teatral e literária, tendo apenas atuado como palhaço de circo, escrevesse uma peça com tanta mestria, uma noção tão precisa de diálogo e de estrutura dramática, uma limpeza completa de ornamentos inúteis (MAGALDI, 2003, p.95).

O palavrão, aspecto evidenciado em sua produção dramática aparece em toda a peça, porém, se “barrela” significa no universo das gírias do presídio “curra”, seriam falseadas as cenas sem a presença do baixo calão, uma vez que nesse universo o palavrão não precisa ficar no interdito, sendo usado de forma desvelada.

Em 1980, Plínio Marcos vê sua peça de estréia, de certo modo, “estrear”. A partir de uma cooperativa de atores, “O Bando”, o próprio autor e Renato Consorte encenaram a peça em Santos e São Paulo até sua liberação definitiva. Segundo o dramaturgo, a história da obra teatral foi baseada em um fato ocorrido na década de 1950, em Santos; na qual um rapaz é preso por brigar no bar e acaba sendo violentado dentro da prisão, ou melhor, currado, sofrendo estupro por todos que estavam na cela. Advém deste motivo o título da peça: Barrela, como já foi citado na presente pesquisa.

Quanto às personagens da peça, Flexa assevera que:

São personagens autênticos, já que em *Barrela*, Plínio Marcos, conhecido por seu aguçado ouvido para o falar coloquial, não se limita a copiar a linguagem do cotidiano: ele a recria, dando-lhe um ritmo altamente teatral. Mas o maior mérito da peça está em sua enxuta dramaticidade. Ela jamais envereda pelo panfletário, mesmo porque qualquer reflexão mais profunda soaria falsa nos personagens. O que vale é a ação dramática – e isso garante a juventude de *Barrela*, passados 21 anos (FLEXA. Disponível em: http://www.pliniomarcos.com/teatro/teatro_barrela.htm#, acesso 11/06/2006).

No ano seguinte à censura de *Barrela*, estréia em Santos, em 1960, a peça. *Os Fantoches*, a primeira versão de *Jornada de um imbecil até o entendimento*, tendo, por conseguinte, uma segunda versão, com dois títulos: *Chapéu sobre paralelepípedo para*

alguém chutar ou *Jornada de um imbecil até o entendimento*, datada de 1965. A terceira versão, definitiva, da peça e do título é de 1968. Segundo Garcia.

Plínio Marcos em suas peças, além de realismo evidente dos personagens e do conflito dramático, sempre procura extrapolar para um simbolismo mais amplo, atingindo as estruturas sociais, o sentido da sua obra teatral. Em *Jornada de um Imbecil até o Entendimento*, peça que, se não nos enganamos, é das primeiras do autor, o simbolismo é assumido inteiramente ao colocar em cena palhaços-mendigos e seus patrões, discutindo as relações do poder, no caso o econômico, mas que se pode ampliar para o político. Se há uma certa ingenuidade na mitificação do líder revoltado contra a situação e uma dose de simplificação na tomada de consciência final pelo povo (simbolizado por Popó) bem com uma injustiça preconceituosa no papel do poder religioso (revolução no Irã está aí como exemplo), a fábula funciona em termos teatrais e atinge os seus objetivos (GARCIA. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/jornada.htm>, acesso em 11/06/2006).

Por outro lado Magaldi afirma que:

Plínio procura escapar às vezes do realismo que é o seu forte, em função de uma análise teórica dos processos sociais, como fez Brecht em tantas obras. Plínio tem um conhecimento real dos mecanismos da sociedade que ele encara segundo uma perspectiva ideológica precisa. Entretanto, em *Jornada* essa perspectiva não aparece filtrada em vivência convincente. E o resultado artístico acaba por prejudicar-se (MAGALDI. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/jornada.htm>, acesso em 11/06/2006).

No ano de 1963, foi apresentada a primeira versão da história: *Quando as máquinas param* (1967), intitulada de *Enquanto os navios atacam*. A peça de 1967 foi encenada além do teatro São Pedro e do teatro São Paulo Chick no sindicato dos teatros têxteis, uma proposta do autor em aproximar o público, muitas vezes expressos em suas peças, mas sem acesso às mesmas.

Está na cara. O que há 4 anos atrás, no Teatro de Arte, já nos parecia uma mensagem para burguês digerir, ou há menos de um ano, no São Pedro, postal turístico para o mesmo burguês se divertir, agora cabe inteirinho na campanha de teatro popular que Plínio Marcos está desenvolvendo, com a certeza de que se dirige a seu verdadeiro público, aquele povo que está inteiro também nas suas peças e que nelas se revê e a seus problemas, cuja solução fica ainda mais claro só ele poderá achar, na medida em que for tomando consciência disso. (APOLINÁRIO. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/maquinas.htm>, acesso em 11/06/2006).

Plínio Marcos não só se referia ao mundo dos excluídos como queria aproximá-los de algumas reflexões, contudo, não se pode dizer que seu teatro é político e tem como fim protestar, podendo ser denominado contracultural. A contracultura se materializa na linguagem carnalizada do problema, tanto que as personagens a empregam como os verdadeiros sujeitos sociais a utilizariam. O autor, no entanto, tentou em alguns momentos aproximar o público exemplificado em suas peças a suas representações, com ingresso mais acessível e levando o teatro para onde geralmente não ia.

Em 1965 publicou *Reportagem de um tempo mal*, que resultou da colagem de textos e cenas do autor, além da colaboração de outros autores, teve apenas uma apresentação, sendo esta a portas fechadas, logo, proibida pela censura federal.

Conforme Guzik (2006), Plínio Marcos, em 1967, escreve *Dia virá*, considerada a primeira versão de *Jesus-Homem*, de 1978. Seu mérito localiza-se na transposição da linguagem obscena, fenômeno característico em sua obra, para uma linguagem religiosa, contudo, a força estética e dramática da peça deixa a desejar. Já em *Jesus-Homem* a peça ganha mais vitalidade e um lirismo que chama a atenção:

O lirismo que perpassa o texto revela uma faceta pouco conhecida do escritor. A obra comove pela delicadeza, pela força, pela conhecida revolta de Plínio, que aqui ganha uma dimensão extra, banhada de ternura. Sua pintura de um Jesus revolucionário, que deseja mudar o homem e, a partir dele, a sociedade, apenas acrescenta impacto ao trabalho. A peça fala ao coração do homem simples. O autor atinge seu intento por inteiro (GUZIK. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/jesushomem.htm>, acesso em 13/06/2006).

Plínio Marcos, além do lirismo, não deixou de trazer à tona o aspecto da crítica e do aparecimento das personagens que são figuras relegadas à margem da sociedade.

O dramaturgo parece sair do submundo – sua temática habitual – e ousa fazer uma peça falando de Jesus. Mas, se os mesmos adversários (e os admiradores, claro) do dramaturgo prestarem atenção com rigor notarão que, na realidade, Plínio continua no submundo. Seu Jesus é o Cristo original, dos mendigos, prostitutas e desempregados. Desvalidos de torta espécie, enfim. (RIOS. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/jesushomem.htm>, acesso em 13/06/2006).

Ainda em 1967, publicou *Navalha na Carne*, que ao lado de *Dois perdidos numa noite suja*, é considerada um dos marcos da moderna dramaturgia brasileira. Marcada por um naturalismo exacerbado, a história se pauta no relacionamento de um triângulo composto por um travesti, uma prostituta e um cafetão, personagens estas distanciadas da sociedade burguesa padrão, mas que só existem por serem frutos da mesma sociedade que as renega. Esses representantes de grupos minoritários vivem, na peça, um conflito existencial em que os diálogos são repletos de palavras obscenas. Observa-se este fato a partir do diálogo entre a prostituta Neusa Sueli e a personagem Vado, seu cafetão:

NEUSA SUELI – Aquela filha-da-puta te enrolou, eu sei. Ela fez assim com o macho da Mariazinha. Cagüetou para ele que ela estava se escamando na viração porque estava prenha. O cara foi lá e malhou a Mariazinha. A coitada até abortou de tanta porrada que levou. Depois, enquanto a desgraçada se danava no hospital, o sacana ia na leve com a grana da cadela do 102. Também, a Mariazinha é uma trouxa. Saiu do hospital e aceitou o miserável do homem dela de volta (MARCOS, 2003, p. 140).

A prostituta, nesse trecho fala mal de outra prostituta, contudo, ela mesma passa por situações piores com seu cafetão. O palavrão como citado anteriormente justifica-se pelo ambiente, situação e por quem está sendo dito. Magaldi afirmou numa crítica ao *Estado de São Paulo* de 12 de setembro de 1967 o seguinte:

A grande ovação, no final do espetáculo de ontem, no Teatro Maria Della Costa, prova que as autoridades andaram certas, ao liberar *Navalha na Carne*, depois de tanta incompreensão da Censura. Os aplausos em cena aberta, repetidas vezes, vieram, como uma descarga emocional para equilibrar o incômodo provocado por numerosos diálogos de violenta dramaticidade. A literatura teatral brasileira nunca produziu uma peça de

verdade tão funda, de calor tão autêntico, de desnudamento tão cru da miséria humana como essa de Plínio Marcos (MAGALDI. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/navalha.htm#>, acesso em 14/06/2006).

Alberto D'Aversa, no dia 19 de setembro de 1967, corroborando com a afirmação anteriormente citada de Magaldi assevera que:

A Navalha na Carne conta-nos uma história de zona, uma 'tranche de vie' (teria agradado a Zola e Antbine), entre uma prostituta, seu amante e um pederasta. Uma estória tão banal, que nem teria interesse na imprensa marrom; cuja retórica é tão pateticamente inútil, que nem daria para novela de televisão. E com esse material velho e desgastado, com esse tema de tango 'guardia vieja', Plínio soube construir uma peça de berrante humanidade, em que o melodrama assume dignidade de realismo, em que o convencional se faz psicológico e o retórico se transforma em tácita poesia. (D'AVERSA. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/navalha.htm#>, acesso em 14/06/2006).

Percebe-se que a crítica para com a peça *Navalha da Carne* é positiva e de admiração pela qualidade dramática apresentada, não é apenas o palavrão o forte da produção e sim todo um projeto estético nela concernente. A profundidade psicológica e de crítica social chegou a surpreender críticos do peso de D'Aversa e Magaldi.

Um ano depois, 1968, surge a peça *Homens de Papel*, ambientada no mundo dos catadores de papel de São Paulo, ao grupo se junta um casal de camponeses, que tem uma filha epilética, e por isso vêm à cidade em busca de ajuda. Contudo, a menina acaba sendo estrangulada por um dos sujeitos que queria estuprá-la. Os sujeitos são dependentes da cachaça e a condição humana é totalmente relegada à brutalidade e ao desespero, sem nenhuma perspectiva de crescimento.

Homens de papel, de Plínio Marcos, é uma peça adulta. Plínio é, realmente uma dessas vocações absolutas de teatrólogo e, pelo ritmo em que vai, poderá fazer algo surpreendente. A peça que Maria e Sandro montaram é bem construída; é comovente em certos aspectos; é tremendamente humana, por toda a problemática que apresenta; tem uma mensagem forte e absolutamente atual ('Coisa ruim a gente acaba na hora que a gente quer!' é uma das frases de um dos personagens); e tem aquilo que Plínio Marcos faz

questão de dizer que gosta de por em suas peças: problemas que existem por aí, para fazer o público pensar e sair do teatro, de certa forma, chocado e, em alguns casos, até com a consciência incomodando um bocadinho – ‘O que eu sei – diz Plínio – é que tem gente por aí se danando’. E Plínio mostra essa gente. Como vivem, como sofrem, como morrem, como ‘existem’. Desta vez foi o drama dos catadores de papel que ele pôs em cena (REGINA HELENA. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/homens-papel.htm#>, acesso em 14/06/2006).

No ano de 1969, escreveu a peça *O abajur lilás*, que após ser avaliada pela Censura Federal é proibida, com a justificativa de imoralidade. A peça apresenta a história de três prostitutas, com seu cafetão homossexual e o guarda-costas do dono do “mocó”, o apartamento em que trabalhavam, ou seja, o cafetão.

De acordo com Guzik, em um artigo publicado na Revista *IstoÉ* de 16 de julho de 1980:

No *Abajur Lilás* está um momento de plena maturidade de Plínio Marcos. A peça apresenta uma conjugação equilibrada de qualidades na dialogação, na elaboração da trama, no desenho dos caracteres, na estrutura da ação. Obra poderosa, concebida como um crescendo de violência desfechado em lances implacáveis, *O Abajur Lilás* se destaca como realização particularmente bem-acabada na dramaturgia brasileira. O texto foi construído dentro do realismo que se transformou, ao longo dos anos, em marca registrada do autor (GUZIK. Disponível em: http://www.pliniomarcos.com/teatro/teatro_abajurlilas.htm, acesso em 14/06/2006).

A peça foi liberada somente em 1980, ficando 11 anos censurada, tempo que para Plínio Marcos não foi dos maiores, basta recordar que *Barela* ficou 21 anos proibida de ser apresentada. Interessante notar que Magaldi, em 1975, produziu um texto intitulado: *Abajur Lilás: pela liberação*. Nesse texto o autor afirma o seguinte:

Em *Abajur Lilás*, essas personagens são o dono de um ‘mocó’ (apartamento que serve à exploração do lenocínio), seu ajudante de ordens e três prostitutas. Não é segredo para ninguém que situações como essas existem na vida real. Não há temas privilegiados ou condenados pela literatura. Tudo depende do tratamento artístico. Como artista, Plínio imprime dignidade a

todos os problemas que examina. *Abajur Lilás* deve ser encarada no plano da arte (MAGALDI, 1998, p.213).

No campo da censura, Plínio Marcos, foi um dos mais perseguidos, senão o mais punido. O palavrão sempre era visto como imoralidade, porém a questão ética não está ligada apenas às noções da linguagem. O que corroborava para suas proibições também, eram as personagens, sempre marginalizadas e esquecidas no contexto social institucionalizado.

No ano de 1969 o dramaturgo escreveu *Oração para um pé-de-chinelo*, que só foi liberado pela censura dez anos depois. Flávio Marinho, na revista *Visão* de 21 de julho de 1980 escreve que:

Bem ao seu gosto, Plínio Marcos coloca em cena um pivete, um alcagüete e uma prostituta. Como poucos, Plínio sabe trazer à tona o submundo da marginalidade. Mas essa peça não pode ser colocada entre os melhores momentos do autor. A situação dramática em que são lançados os personagens – a ameaça do Esquadrão da Morte – é frouxa e não consegue fazer com que o espectador se preocupe com o destino dos marginais. São seres sem perspectiva, donos, somente, de um passado que insistem em contar, tornando o texto irremediavelmente discursivo (MARINHO. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/oracao.htm>, acesso em 15/06/2006).

Mais uma vez as personagens marginalizadas atrelado ao modo pelo qual elas falavam gerou o conflito com a censura federal. Desta feita, foram dez anos, parece que quando o texto era de Plínio Marcos a censura nem pestanejava, apenas proibia. De certo modo, isto havia se tornado uma rotina, mas Plínio Marcos se frustrava e quanto mais isto acontecia, mais peças ele produzia.

Balbina de Iansã, escrita em 1970, estreou em novembro do mesmo ano no Teatro São Pedro, em São Paulo, fazendo depois uma temporada na sede da Escola de Samba Camisa Verde e Branco, dando início a uma campanha de popularização de teatro, situação que se repete com a peça *Quando as máquinas param*, que foi levada ao Sindicato dos Têxteis, em SP. A história aborda sobre misticismo e macumba.

Há muitos anos não se via uma estréia assim. Dia 8 de janeiro, às 24 horas. A rua Albuquerque Lins, onde fica o Teatro São Pedro, estava cheia de gente, guardas proibiam até a entrada de carros no quarteirão. Na porta do teatro, num palanque, instrumentistas; e na rua, desfilando, uma escola de samba. O povo dançava e cantava, enquanto artistas famosos de teatro, cinema, televisão e música popular se acotovelavam na bilheteria para conseguir ingressos. Dentro, teatro já lotado, grande expectativa. Artistas, intelectuais e povo estavam ali para assistir ao espetáculo, mas, sobretudo, para prestigiar o melhor autor brasileiro contemporâneo e a pessoa humana inédita e querida (apesar da agressividade, do primitivismo, da coragem dura e quente), o amigo Plínio Marcos. (FREIRE. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/balbina.htm#>, acesso em 15/06/2006).

Da *Folha de São Paulo*, dia 14 de janeiro de 1971, Jefferson del Rios afirmou que:

Quando ao final da estréia de *Balbina de Iansã*, o elenco comovido, carregou Plínio Marcos nos braços para que recebesse a ovação da platéia, este importante dramaturgo brasileiro provou a si mesmo, aos companheiros de teatro e à crítica, que continua criativo. Sem usar uma única só vez um palavrão contundente, motivo de tantas discussões a respeito de suas peças, criou uma estória brasileira e popular e a transportou para o palco em um espetáculo belo e vigoroso embora com defeitos (RIOS. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/balbina.htm#>, acesso em 15/06/2006).

O reconhecimento do público para com Plínio Marcos tornou-se, na época, visível, o público gostava do modo próprio pelo qual ele criava suas personagens, os conflitos e a própria linguagem, no geral explorada a partir da noção do palavrão.

Escrita em 1976, se tem a execução de *Feira Livre* em 1979, no Rio de Janeiro:

Essa é uma peça totalmente versificada. Plínio chamou-a de opereta. Não há trama nem conflito. Apenas situações atomizadas cujos movimentos devem evocar uma feira-livre. Os diálogos são apenas dois: o da freguesa com o barraqueiro e o pivete, em que esse último termina roubando a freguesa, e o diálogo do barraqueiro com o cidadão. Nesse segundo diálogo, Plínio escreve uma anedota que vem reforçar o conteúdo cômico de toda a situação, que é também engraçada no seu conjunto (VIEIRA. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/feira-livre.htm>, acesso em 16/06/2006).

Em 1977, lançou o musical *Noel Rosa, o poeta da vila e seus amores*. A peça estreou e inaugurou o Teatro popular do Sesi, na Avenida Paulista, em São Paulo, o texto foi encomendado por Osmar Rodrigues da Cruz. Segundo Magaldi:

Infelizmente, *O poeta da vila e seus amores*, qualificado pelo autor como roteiro, não correspondeu à expectativa. O texto contenta-se, freqüentemente, com *flashes* e esboços, quando as exigências dramáticas impunham um desenvolvimento da história (MAGALDI, 2003, p. 99).

Dois anos depois, em 1979, as características mais expressivas do autor voltam em *Signo da discothèque*, em que Plínio Marcos defende o Brasil contra a invasão da moda estrangeira e dos enlatados televisivos, tão em voga no final da década de 1970, além de uma crítica à posição ocupada pela mulher na época:

Num diálogo, a princípio, aparentemente impossível, reúnem-se num apartamento em pintura o operário, o estudante e jovem encontrada na discoteca. O machismo brasileiro é alvo de crítica implícita na peça, na utilização da mulher como objeto, sem se cogitar sua participação como parceira. E se o propósito é o de usufruí-la, não se coloca impedimento para que os dois homens se revezem na posse (MAGALDI, 2003, p.99).

O ano de 1979 foi significativo para a obra de Plínio Marcos, pois coincidiu neste momento a execução de várias obras: *Noel Rosa, o poeta da vila e seus amores*, *Jornada de um imbecil até o entendimento*, *Signo da discothèque* e *Oração de um pé de Chinelo*, peça que ficou censurada por dez anos.

Ainda neste mesmo ano, o romance *Querô, uma reportagem maldita* (1976) foi adaptado para o teatro, contudo, sua apresentação aconteceu apenas na década de 1990, sendo que na década de 1970 e 1980 foi proibida pela censura.

A peça conta a história de Querô, um rapaz filho de prostituta que morreu bebendo querosene, sendo cuidado posteriormente pela cafetina que explorava sua mãe. Criado nesse ambiente rebaixado, o menino passou pela Febem e vários outros reformatórios, usou drogas,

e se envolveu com bandidos. Na interpretação do dramaturgo, a personagem morreu, com um tiro, mas ninguém se importou, a ideologia do “um a menos para roubar” se tornou premissa primeira.

A peça recebeu de Oswaldo Mendes a seguinte crítica no jornal *Correio da Manhã* no ano de 1992:

Em outros tempos, o teatro de Plínio Marcos era um teatro de exceção. Revelador. Provocativo. Nestes nossos tempos de agora, ele continua provocativo e revelador. Mas não é mais o relato da exceção. O que ele mostra virou regra. Por isso, é possível até que não comova tanto, nem incomode tanto. São tantos Querôs. São tantas mortes. Tanta miséria. (MENDES. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/quiero.htm#>, acesso em 16/06/2006).

Embora, trate de temas marginais, na atualidade, reiterados pela mídia, as peças do autor não deixam de causar estranhamento, o modo como Querô é delineado e representado provoca um movimento de repulsa à ordem social vigente, contudo faz com que as pessoas lembrem-se da existência de certos estigmas e preconceitos.

Retomando ao ano de 1985 encontra-se a peça *Madame Blavatsky*, a qual dramatiza misturando tons bibliográficos de Helena Petrovna Blavatsky, fundadora da linha Teosófica, uma linha que buscava, via misticismo, o auto-conhecimento.

Atacada pelos inimigos, acusada de impostora e charlatã, Helena Blavatsky sempre remou contra a maré, enfrentando todos os preconceitos sociais. Razões suficientes para o interesse de Plínio Marcos, que criou o seu texto a partir das aventuras e idéias de sua musa, reunidas em livros como *Ísis sem Véu* e *A Doutrina Secreta*. Mas a peça não é uma biografia. O autor optou por fazer uma fantasia sobre uma mulher vigorosa e lutadora. Em vez de discutir as verdades da teosofia, uma mescla de idéias orientais e doutrinas de mistério, na versão de Blavatsky, Plínio Marcos preferiu um retrato da mulher forte que luta contra todos e contra tudo para impor seu ponto de vista, não importa qual seja ele. Excelente material para um espetáculo. (GALVÃO. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/blavatsky.htm>, acesso em 16/06/2006).

Um ano depois, 1986, encena *Balada de um palhaço*, na qual desenvolve “seu

universo circense, dos primeiros contatos com o público, ao qual acrescenta uma bela meditação sobre a atividade artística, em lírica e efetiva linguagem” (MAGALDI, 1998, p.92). Após um infarto, ainda no hospital escreveu essa peça cheia de lirismo e reminiscências de sua vida, de quando foi palhaço, suas escrituras, enfim uma reflexão poética sobre a vida.

Há quase trinta anos, Plínio Marcos era um palhaço de circo em Santos; há vinte anos escrevia *Dois perdidos numa noite suja*, destinado a um clamoroso sucesso. Esse ‘analfabeto’ deu novo impulso à dramaturgia brasileira com seu submundo povoado de gigolôs, prostitutas, vagabundos e estupradores. Sabia retratar os miseráveis da sociedade não apenas na sua brutalidade, mas também, em breves iluminações, nos aspectos refinados da condição humana – o que fazia dele um cronista da violência marginal que, como todo cronista, tem seu lado de poeta (CARDOSO. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/balada.htm>, acesso em 16/06/2006).

O seu próximo texto, de 1988, *A mancha roxa* revigora-se não no lirismo como em *Balada de um palhaço*, mas sim, na característica peculiar à obra do autor, linguagem crua, incisiva e de questionamento frente uma situação repleta de preconceito e deixada de lado pela sociedade: a Aids.

A idéia de *A mancha roxa*, aliás, nasceu de um episódio fortuito: profissionais de uma agência de São Paulo procuraram Plínio, para que ele gravasse um teipe sobre a Aids, destinado especialmente às prisões. O Juiz Corregedor dos Presídios informou-se a respeito dos autores conhecidos entre os detentos, para que a mensagem tivesse eficácia, chegando à conclusão de que Plínio era o mais popular (MAGALDI, 1998, p.223).

O dramaturgo não cobrou pelo trabalho, contudo tinha uma divergência quanto à mensagem veiculada, o Estado queria isentar-se da responsabilidade da transmissão da Aids ocorrer dentro das celas. Por fim, a vontade de Plínio Marcos prevalece e a propaganda chegou a ganhar prêmio internacional. Tal foi a comoção do dramaturgo que ele resolve escrever uma peça em que detentas acabam transmitindo Aids uma para outra, via seringa no uso de drogas.

Mais de 20 anos depois de ter espantado o bom-mocismo dos palcos nacionais em *Dois perdidos numa noite suja*, Plínio Marcos continua assustando. Seja por sua atitude pessoal ao mesmo tempo íntegra e jocosa, seja pela singularidade de suas escolhas estéticas. Vindo de um interregno espiritual reflexivo com *Madame Blavatsky*, *Jesus homem e Balada de um palhaço*, Plínio volta ao seu tema predileto: o retrato dos marginalizados. E toca na ferida mais escondida e menos óbvia, a Aids. Não a doença da classe média e da classe artística, mas a doença disseminada entre os pobres ou, no caso, encarcerados (LABAKI. Disponível em: http://www.pliniomarcos.com/teatro/teatro_mancha_roxa.htm, acesso em 16/06/2006).

As cenas se passam sobre uma tensão extrema, a partir do momento em que encontram uma mancha rocha em uma das presas, sintoma da Aids. Logo, se uma tinha a doença todas teriam, começa então uma briga pela sobrevivência, contudo elas estão contaminadas, sendo que além delas outras detentas apresentam os mesmos sintomas.

Em 1993, *A dança final* é a primeira montagem de um dos últimos textos de Plínio Marcos. Trata-se de uma comédia, da história de um casal de classe média que depois de 25 anos e dois filhos vive um problema: a impotência do marido. Mas o cômico se instaura efetivamente nas discussões banais sobre a piscina, a sauna do prédio, as vizinhas, a situação dos filhos na escola e seu futuro, a troca do carro. Tudo asseverado pela vontade da mulher efetivar uma tradicional festa de "Bodas de Prata", contudo, o problema da impotência do marido gera o conflito, como iria ocorrer a segunda lua de mel?

O assassinato do anão do caralho grande, de 1995, é uma adaptação para o teatro da novela de mesmo título.

Sem grandes pretensões, *O Assassinato do Anão...*, em cartaz no Teatro Fernando Azevedo, reitera uma das preocupações constantes do autor; a exaltação da liberdade e da diferença dos que vivem à margem das normas. De um lado, a pequena comunidade interiorana moralista e sedentária e, de outro, a tribo circense ameaçadora pelo simples fato de ser desenraizada e anômala. Liderada pela belicosa mulher do prefeito, a cidade forja uma investigação criminal os artistas (LIMA. Disponível: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/danca-final.htm>, acesso em 16/06/2006).

O homem do caminho, um texto de 1996, monólogo adaptado de um conto do mesmo título, originalmente intitulado *Sempre em Frente*; *O bote da loba* e Chico Viola, ambos de 1997, embora o segundo texto apresentou-se com várias versões inacabadas, compõem os últimos textos dramáticos de Plínio Marcos. Em setembro de 2000, Cristian Avello Cancino, da Revista *IstoÉ Gente* comenta sobre a montagem do texto *O homem do caminho*:

Uma espécie de *A Conferência dos Pássaros* (texto de Farid Attar encenado por Peter Brook) de terceiro mundo, *O Homem do caminho* narra o périplo de um cigano que, para honrar a tradição, deve conquistar 25 mulheres durante uma turnê por 50 cidades. O texto, de Plínio Marcos, foi publicado no final do ano passado como um dos contos de *O Truque dos espelhos*. Agora, serve para que os irmãos Cláudio e Sérgio Mamberti comemorem 40 anos de carreira, ficando Sérgio com a encenação e Cláudio, com o palco (CANCINO. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/ohomemdocaminho.htm#>, acesso em 16/06/2006).

Dos textos curtos do autor, o de maior representatividade foi *Verde que te quero verde*, de 1968 e fazia parte do espetáculo Feira Paulista de Opinião, que reunia textos de dramaturgos censurados.

Plínio Marcos escreveu uma pequena peça para esse evento, *Verde que te quero verde*, uma anedota em que o autor maldito se vinga da truculência da censura que o perseguiu. O texto é uma pequena obra-prima, no melhor estilo de Plínio: frases curtas, situação dramática atomizada, diálogos teatralmente eficientes. Em poucas falas, como são as suas melhores peças, Plínio levanta e condensa uma situação. (VIEIRA. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/verde.htm>, acesso em 16/06/2006).

Magaldi assevera que “na farsa desabrida, os militares encarregados da censura eram representados como gorilas, cuja senha se continha na exibição do rabo” (MAGALDI, 2003, p. 98). Claro que com O Ato Institucional nº5, de 13 de dezembro de 1968, a peça foi interdita.

Quanto ao teatro infantil, uma peça destaca-se: *O coelho e a onça* (História dos bichos brasileiros), de 1988.

Informa-se que Plínio Marcos produziu sua primeira peça infantil para seu neto de um ano. Sem dúvida, o texto é para a faixa etária menor, pois se trata de uma história simples, baseada no nosso folclore, da época em que os bichos falavam. Aproveitou os personagens da Onça e o Coelho, ambos freqüentes nos contos populares brasileiros, a onça representando a força bruta, a opressão, e o coelho (em outros contos é o macaco, ou o sapo), a esperteza, a inteligência. O episódio da onça fingindo-se de morta para apanhar o coelho, e a cena dos espirros são o ponto central. Mas Plínio Marcos, aproveitando a história popular, que é curta, acrescentou elementos de ecologia e de crítica à violência entre os seres (GARCIA. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/onca.htm#>, acesso em 16/06/2006).

Plínio Marcos, embora reconhecido pelos temas e personagens marginais e dono de uma linguagem própria, explorou também outras temáticas e possibilidades dramáticas, conseguindo na maioria dos casos manter a qualidade de sempre, a qual impressionou a crítica desde o primeiro momento, pois um palhaço semi-analfabeto conseguia produzir peças de uma profundidade psicológica humana digna de grandes gênios da dramaturgia mundial, por isso merecer ser estudado e melhor conhecido e divulgado.

CAPÍTULO III

ABREM-SE AS CORTINAS, PALAVRA E DESAFIO EM PLÍNIO MARCOS

Em 1966, a peça *Dois perdidos numa noite suja* é lançada. Considerada pela crítica como uma das melhores peças de Plínio Marcos, revigora-se nela a história de dois sujeitos, produtos natos do capitalismo excludente que travam uma luta incessante pela vida, mas que duelam psicologicamente a ponto de causarem uma tragédia, tendo como motivo a posse de um sapato e o sonho por uma vida mais digna.

A obra teatral de Plínio Marcos é vasta, por isso investigá-la em sua completude é tarefa difícil nos limites de um trabalho de dissertação de mestrado, ficando para mais tarde a retomada das outras peças. Assim, do conjunto da obra, foi necessário selecionar uma peça representativa da produção do dramaturgo. Nesse sentido Magaldi afirma que “Plínio Marcos é o autor de pelo menos duas obras-primas – *Dois Perdidos numa Noite Suja* e *Navalha na Carne*, que modificaram as coordenadas de nossa dramaturgia atual” (MAGALDI, 1998, p. 213). Fato que assinala a importância da peça *Dois perdidos numa noite suja* no cenário da moderna dramaturgia brasileira, vista como uma das peças mais significativa da produção do dramaturgo paulista de Santos.

Elencada como objeto de análise a peça *Dois perdidos numa noite suja* atenta-se para a complexidade de aspectos analíticos que não se restrinjam a observação de sentidos superficiais. Para tanto, faz-se necessário observar Bornheim com relação à análise do fenômeno teatral:

Aquela preeminência do texto, que domina o teatro dos últimos séculos, autorizava a restrição da análise a uma perspectiva puramente literária. Hoje, ao contrário, tornou-se imprescindível a análise do fenômeno teatral considerado em sua totalidade, devendo-se acrescentar que esta totalidade já não se move, como acontecia no passado, entre limites mais ou menos estáveis – o que torna o problema ainda mais complexo (BORNHEIM, 1992, p.10).

Nesse sentido, o estudo da peça dialoga com áreas diversas do saber, tais como a psicologia, antropologia, sociologia, teoria literária, teorias da linguagem, entre outras. Não se pode esquecer, no entanto, que o estudo em questão parte do texto dramático, almejando a partir de suas especificidades, verificar as nuances próprias da produção do dramaturgo paulista. A escolha pelo texto dramático não demonstra desprezo por outras instâncias do teatro como cenário, atores, diretores, entre outros. Contudo, na presente dissertação toma-se a peça na sua condição de texto, priorizando o estudo da linguagem, mais especificamente as escolhas lexicais e semânticas empregadas pelo dramaturgo na composição das personagens e seus conflitos.

Em *Dois perdidos numa noite suja* as personagens Tonho e Paco são dois jovens marginalizados e sem nenhuma expectativa de crescimento que se apresentam por meio de um diálogo tenso, dirigindo-se um ao outro por meio de termos pejorativos, numa linguagem de baixo calão.

A trama tem início com a chegada em casa da personagem Tonho que encontra Paco na cama tocando gaita, o que o deixa muito irritado, porém, o fato que desencadeará o conflito da trama é o sapato novo e bonito que Paco possui, objeto desejado por Tonho e no qual o mesmo projeta a solução de seus problemas.

Há no texto dramático uma série de caracteres que denotam a marginalização das personagens, as quais desejam sobrepor a lógica do sistema, contudo não encontram possibilidades reais para que isto ocorra algum dia. Na condição de repulsa ao modo pelo qual

vivem, em um ambiente sombrio que denota a exclusão social por eles vivida, vêem-se como inimigos em um duelo.

Uma das armas mais eficientes para atingir o “adversário”, embora não sejam oponentes, pois ambos pertencem à mesma condição social, é a linguagem injuriosa que visa ferir o outro na expectativa de torná-lo mais fraco e suscetível a certas pressões:

TONHO – Ei! Pára de tocar essa droga. (*Paco finge que não ouve.*)
 TONHO – (*Gritando*) Não escutou o que eu disse? Pára com essa zoeira!
 (*Paco continua a tocar.*)
 TONHO – É surdo, desgraçado? (MARCOS, 2003, p.66)

TONHO – Você é uma besta.
 PACO – Você tem um sapato velho, todo jogado-fora, e inveja o meu, bacana paca.
 TONHO – Eu, não.
 PACO – Invejoso!
 TONHO – Cala essa boca! (MARCOS, 2003, p.71)

TONHO – Não é nada disso. Só pensei...
 PACO – Pensando morreu um burro.
 TONHO – Que devia ser teu pai.
 PACO – Que dormia com sua mãe.
 TONHO – Chega, pombas!
 PACO – Chega uma ova!
 TONHO – É melhor calar a boca.
 PACO – Cala a tua primeiro. (MARCOS, 2003, p.93)

Ao empregarem a linguagem na sua força ferina, as personagens mascaram suas fragilidades. O mascaramento social funciona como uma roupagem de proteção, porém tal proteção é efêmera e facilmente destituída pela linguagem do outro.

TONHO – Não vai ter assalto nenhum, paspalho.
 PACO – Então quem se dana é você.
 TONHO – Problema meu. Agora, que você nunca teve mulher, eu sei bem.
 PACO – Juro que tive.
 TONHO – Teve coisa nenhuma.
 PACO – Filho-da-puta! (MARCOS, 2003, p.93)

Bakhtin discute o poder que a linguagem tem de destronar, desnudar as máscaras. No Carnaval da Idade Média o rei vestia as roupas do bufão, num processo de disfarce e mascaramento. “As injúrias põem a nu a outra face do injuriado, sua verdadeira face; elas despojam-no das suas vestimentas e da sua máscara” (BAKHTIN, 1993b, p.172). Percebe-se, assim, como a linguagem destitui o discurso de outrem. Nesse sentido, as personagens da peça *Dois perdidos numa noite suja* têm na injúria um recurso de destronamento do lugar discursivo e da máscara social de quem profere certos dizeres, em que tanto Paco quanto Tonho visam atingir um ao outro, mostrando e indiciando as suas fraquezas.

A personagem Tonho principia o discurso chamando Paco de “paspalho”, o qual responde mandando ele se “danar”, Tonho então põe em dúvida a virilidade de Paco, que jura ter tido várias mulheres. Não tendo mais como manter a máscara social de homem forte, viril e que teve várias mulheres só resta a Paco chamar o colega de “Filho-da-puta”. Logo, a linguagem ferina tanto mascara a fragilidade quanto serve de defesa, embora, as identidades se mantenham instáveis.

Em consonância com o plano da linguagem empregada no texto está a linguagem do cenário. O modo pelo qual o cenário é descrito nas rubricas indicia como a situação vivida pelas personagens é traumática, uma vez que o espaço social é degradado. Nesse lugar, encontram-se excluídos, cujo sistema lhes impõe uma lógica perversa sem saída e de impossível realização. Nesse sentido, a imagem do cenário e a linguagem do baixo calão colocam-se como molduras que aprisionam as personagens na condição da miséria humana ratificando os sentidos pretendidos pelo dramaturgo com relação ao conflito vivido pelas personagens.

A 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. Por trabalhar no mercado, fazendo biscate, fecha-se um cerco de oportunidades de crescimento e ascensão social, morar em uma hospedaria simples reflete sujeitos sem condições ideais de trabalho e recursos financeiros para vencer as condições adversas.

O figurino e, em especial, o sapato, 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 sendo necessário compreender as determinações do tempo, construídas histórica e socialmente.

Essas máscaras da aparência se fortalecem 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.

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem (BAKHTIN, 1993b, p.35).

Em *Dois perdidos numa noite suja* a personagem Tonho vislumbra conseguir um sapato para poder sobrepor o ideário da aparência em relação à essência, pois mesmo sendo

um rapaz vindo do interior, com estudos e de bom caráter sua aparência lhe parece singela, logo, na sua opinião, não conseguirá um bom emprego, sendo obrigado a viver em um espaço degradado que o nivela a todos os que vivem naquela realidade.

3.1 DOIS PERDIDOS EM DOIS ATOS

A peça *Dois perdidos numa noite suja* 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 e a cada dia a realidade que os cerca não lhes deixa esperanças de melhoras. Neste aspecto, poder-se-ia dizer que as personagens Paco e Tonho são representantes de minorias marginalizadas que sobrevivem em diferentes espaços geográficos, indivíduos perdidos, sem afeto e sem perspectivas, tanto no âmbito econômico quanto social.

Paco é um indivíduo fisicamente fraco, que por isso, tem em sua linguagem a maior arma, usando palavrões a fim de ferir o colega de quarto Tonho, que por sua vez, é forte fisicamente, mas se deixa abalar pelas palavras proferidas pelo companheiro, embora tenha na linguagem também sua maior arma. Conforme a trama vai se passando percebe-se uma modulação por parte dos comportamentos das personagens, psicologicamente, vão se asseverando uma série de conflitos.

No primeiro quadro do primeiro ato Tonho chega ao quarto da hospedaria e encontra

Paco encima da cama tocando muito mal uma gaita e pede para que ele pare, porém não é isso que ocorre. Tonho repara ainda que seu colega usa um sapato diferente, parecendo novo e muito bonito.

Paco continua tocando e provocando 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 gírios¹¹ 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 essa atmosfera vai modulando estados de espírito das personagens, que ora passam do estado de 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. As personagens não conseguem mais controlar seu desespero frente à realidade que as cerca.

A trama segue com um tom mais agressivo em que as personagens lutam entre injúrias e acusação. Tonho pressiona psicologicamente o colega, objetivando agredir moralmente o outro ao chamá-lo de ladrão:

TONHO – Mentiroso! Ladrão! Ladrão de sapato!
 PACO – Cale essa boca!
 TONHO – Ladrão sujo!
 PACO – Eu não roubei.
 TONHO – Ladrão mentiroso!
 PACO – Não roubei! Não roubei!
 TONHO – Confessa logo, canalha!

¹¹ Expressão empregada por Dino Preti (1981).

PACO – (*Bem nervoso.*) Eu não roubei! Eu não roubei! Eu não roubei! (*Começa a chorar.*) Eu não roubei! Poxa, nunca fui ladrão! Nunca roubei nada! Juro! Juro! Juro que não roubei! Juro! (MARCOS, 2003, p. 69).

Mais uma vez o descontrole emocional determina o tom do texto. Tonho que já se mostrou mais forte fisicamente usa da linguagem para tentar atingir o colega que não aceita ser chamado de ladrão. Na evolução do diálogo entre as personagens em que se observa um grau maior de tensão, a pressão alterna-se 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.

Na continuidade da trama, quando Paco acorda, Tonho afirma 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:

TONHO – Você é que pensa. Eu fiz até o ginásio. Sei escrever à máquina e tudo. Se eu tivesse boa roupa, você ia ver. Nem precisava tanto, bastava eu ter um sapato... assim como o seu. Sabe, às vezes eu penso que, se o seu sapato fosse meu, eu já teria me livrado dessa vida. E é verdade. Eu só dependo do sapato (MARCOS, 2003, p. 74).

Toda a expectativa de Tonho por uma melhora de vida está representada num par de sapatos, sua ascensão social seria efetivada devido a sua aparência, mesmo que só tivesse os sapatos já pareceria uma pessoa mais importante. É como se os sapatos o transformasse em um outro homem, mais forte e poderoso.

A partir deste 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 provocar o companheiro de quarto, seja tocando gaita ou o xingando-lhe, 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 se aproximam 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 dizendo que homem que é realmente homem não tem medo de briga:

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?

TONHO – Sei lá! Ele não me fez nada. Nem eu pra ele.

PACO – Poxa, ele disse que você é fresco. Vai lá e briga. Ele é que quer.

TONHO – Você só pensa em briga.

PACO – Eu, não. Mas se um cara começa a dizer para todo mundo que eu sou fresco e os cambaus, eu ferro o miserável. Comigo é assim. Pode ser quem for; folgou, dou pau (*Pausa.*) Como é? Você vai fazer como eu, ou vai dar pra trás?

TONHO – Você podia quebrar meu galho com o negrão.

PACO – Eu, não. Em briga dos outros, eu não me meto (MARCOS, 2003, p.78).

Paco traz muito forte na sua fala um 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. Isto 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 demonstra não querer brigar e por isso mesmo os argumentos de Paco são a fim de persuadi-lo a encarar o desafio, mas quando Tonho pede a ajuda de Paco para resolver o problema este diz não se meter na briga dos outros, embora o esteja fazendo ao incitar o

colega.

A questão do machismo presente na fala da personagem Paco fica evidente na continuidade do diálogo quando Tonho, ao referir-se de forma carinhosa à sua família é satirizado por Paco, o qual denota desconhecer sua origem.

TONHO – Não é medo. É que posso evitar a encrenca. Falo com o negrão e acerto os ponteiros. Poxa, se eu faço uma besteira qualquer, minha mãe é que sofre. Ela já chorou paca no dia que saí de casa.

PACO – Vai me enganar que você tem casa?

TONHO – Claro, como todo mundo.

PACO – Então, que veio fazer aqui? Só encher o saco dos outros? Poxa, fica lá na sua casa.

TONHO – Eu bem que queria ficar. Mas minha cidade não tem emprego. Quem quer ser alguma coisa da vida tem que sair de lá. Foi o que eu fiz. Quando acabei o exército, vim pra cá. Papai não pode me ajudar...

PACO – Quem tem papai é bicha.

TONHO – Você não tem pai, por acaso?

PACO – Claro que eu tive um pai. Não sou filho de chocadeira. Só que não sei quem é. Pai pode ser qualquer um. Mãe é que a gente sabe quem é (MARCOS, 2003, pp.80-81).

Ratifica-se neste diálogo o significado de família para Tonho enquanto que para Paco o valor de família se representa em uma única pessoa: a mãe, por meio de uma imagem idealizada. E mais uma vez a questão do discurso machista volta à tona quando Tonho chama seu pai de “papai” e Paco retruca dizendo que isso é coisa de bicha. Neste ponto, pode se observar que devido a Paco não saber quem é seu pai, há uma tentativa de rebaixar o outro.

Tonho não quer encarar o desafio, tentando preservar sua família da vergonha de ter um filho envolvido em brigas na cidade. Nesta 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).

Neste sentido, o teatro de Plínio Marcos parece aproximar-se da concepção sobre as

relações entre produção artística e sociedade abordadas por Antônio Candido ao assinalar que a arte tem caráter social:

depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção de mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte (CANDIDO, 1967, p. 20).

Há uma variedade de estudos que pretendem evidenciar os fatores sócio-culturais e suas influências concretas no processo de elaboração das obras, visto que estes estão associados à estrutura social, que por sua vez está impregnada de valores e ideologias. Como exemplo de estudiosos desta perspectiva teórico-analítica poder-se-ia citar Roberto Schwarz (1990), Antonio Candido (1967), Roberto DaMatta (1997), entre outros.

Na continuidade do diálogo entre Paco e Tonho observa-se mais uma vez a preocupação da personagem vinda do interior com relação ao que pensa sua família. Tonho deve voltar para casa, mas antes deve conseguir ascender socialmente para ajudar a família.

PACO – Vou te dar um alô. Volta pra tua casa. Aqui você só vai entrar bem.
 TONHO – Vontade de voltar não me falta.
 PACO – Então, vai logo, que já vai tarde.
 TONHO – Não. Meu negócio é aqui.
 PACO – Poxa, não escutou eu te dizer que aqui não vai dar pé?
 TONHO – Não sei por que não vou me dar bem. (MARCOS, 2003, p.81).

O diálogo entre as personagens evidencia a relação de poder explicitada quando, Tonho pede os sapatos de Paco emprestado:

TONHO – Você podia me ajudar.
 PACO – Ninguém me ajuda. Por que vou te ajudar?
 TONHO – É só você me emprestar o sapato. Eu arranjo emprego, depois, se eu puder fazer uma coisa por você, eu faço.
 PACO – Eu, te emprestar meu sapato? Não tenho filho do seu tamanho.
 TONHO – É só um dia.
 PACO – Sai pra lá. Se virá de outro jeito (MARCOS, 2003, pp.82).

A negativa do empréstimo é um modo de Paco demonstrar poder, ele detém os sapatos e se isto pode mudar a vida de Tonho, só ocorrerá se ele (Paco) assim o quiser. Há uma questão significativa neste trecho do ato, quando Paco diz que “Ninguém me ajuda. Por que vou te ajudar?”, observa-se a presença de uma voz corrente entre as classes menos favorecidas que ao sentirem-se abandonadas pela sociedade não vêem motivo para ajudar o outro a ascender economicamente. É como se Tonho ao conseguir um emprego mudasse de estágio, de categoria social, ao passo que Paco continuaria rebaixado e isto causa um movimento de revolta e repulsa ao seu colega.

Esta atitude de Paco remonta à gênese do Brasil paternalista, em que a relação entre as classes dos proprietários patriarcais, escravos e os trabalhadores teoricamente livres era mediada pela “ideologia do favor”. De acordo com Schwarz “não tendo propriedade, e estando o principal da produção econômica a cargo do escravo, os homens pobres pisam terreno escorregadio: se não trabalham são uns desclassificados, e se trabalham só por muito favor serão pagos ou reconhecidos” (SCHWARZ, 1990, p. 99).

Os trabalhadores livres representavam os pobres, ficando, deste modo, também atrelados aos proprietários, uma vez que a única saída era a de serem favorecidos pelos detentores do poder. Essa dependência gerou o conhecido “apadrinhamento”, do rico para com o pobre, contudo, o pobre não podia ajudar o outro da mesma classe e no geral disputava o auxílio vindo dos proprietários, em que um não confiava no outro.

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 esperança de um futuro melhor, contudo, os sapatos, sua aparência, no seu modo de ver, o impedem 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 sentido para sua existência.

Neste 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).

Embora, a personagem Paco provinda do espaço urbano e com valores diferentes de família, enceta demonstrar algumas de suas fraquezas, principalmente, no que tange a questões ligadas à valorização da instituição família. Ele não sabe quem é seu pai, diz que o importante é saber quem é a mãe.

Paco é instigador e quer ver o outro brigar, não se importando com as conseqüências da atitude do companheiro. Este aspecto é retomado no terceiro quadro em que Paco instiga a briga e Tonho afirma não querer confusão, pois tem estudos e com os sapatos terá dinheiro e melhorará de vida:

TONHO – Eu não quero nada disso. Eu estudei, Paco. Amanhã ou depois, compro um sapato, arrumo um emprego de gente e nunca mais quero saber do mercado.

PACO – Não vai ser mole. Se antes de você trabalhar para homem não dava, agora então que não dá mesmo.

TONHO – O negrão não pode fazer isso comigo. Não é direito.

PACO – Quem mandou você afinar? Agora é dureza fazer a moçada pensar que você é alguma coisa. Seu apelido lá no mercado agora é “Boneca do Negrão”.

TONHO – Boneca do Negrão é a mãe.

PACO – (Avançando) A mãe de quem?

TONHO – Sei lá! A mãe de quem falou (MARCOS, 2003, p.85).

Nesse trecho parecem ficar claras algumas questões que vêm se asseverando desde o primeiro quadro: o fato de Tonho ter estudado, o questionamento da masculinidade da personagem e a ligação da personagem Paco apenas com a mãe. Deve-se aludir e referendar que Paco utiliza cada vez mais a linguagem objetivando atingir Tonho, deixando-o fraco e suscetível a seus argumentos, em uma relação microsocial de poder.

Dispomos da afirmação que o poder não se dá, não se troca nem se retoma, mas se exerce, só existe em ação, como também da afirmação que o poder não é principalmente manutenção e reprodução das relações econômicas, mas acima de tudo uma relação de força (FOUCAULT, 2001, p.175).

Deste modo, Paco e Tonho duelam numa relação de força, em que a ação se dá via linguagem. Quanto mais uma das personagens consegue humilhar a outra, mais forte se torna na relação por elas estabelecida. Logo o exercer poder entre elas, se dá e é evidenciado por meio da linguagem injuriosa que uma postula sobre a outra.

Percebe-se na afirmação de Tonho “Eu estudei, Paco” a razão para que ele não se envolva em brigas e confusões, uma espécie de garantia de que sua vida melhorará, pois, ratificando o falso ideário de que “quem estuda se dá bem na vida”, o estudo lhe garantiria a certeza de ascensão social. Entretanto, ainda são os sapatos, mais que o estudo, o elemento possibilitador dessa realização pessoal, pois assim que conseguiu-los, a personagem acredita poder livrar-se da vida desgraçada que leva: “Amanhã ou depois, compro um sapato, arrumo um emprego de gente e nunca mais quero saber do mercado” (MARCOS, 2003, p.85).

A dicotomia ter e ser metaforizada pelos objetos sapato e estudo retoma o discurso do capitalismo de que é importante ter estudo, contudo só estudo não basta, a aparência passa a ser o mais importante. Tonho, vindo do interior, estudou, ficou no exército, mas não tem boas roupas e muito menos um sapato apresentável o que o impossibilita de ter uma vida digna com um bom emprego. Os sapatos representam a posse, o ter, que dentro da lógica do capitalismo vale mais que o próprio ser:

As mais íntimas reações das pessoas estão completamente reificadas para elas próprias que a idéia de algo peculiar a elas só perdura na mais extrema abstração: *personality* significa para elas pouco mais do que possuir dentes deslumbrantemente brancos e estar livres do suor nas axilas e das emoções. Eis aí o triunfo da publicidade na indústria cultural, a mimese compulsiva dos consumidores, pela qual se identificam às mercadorias culturais que eles,

ao mesmo tempo, decifram muito bem (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p.156).

A personagem Tonho identifica-se aos sapatos, ao ponto, do calçado ser a solução de todos os seus problemas, pois, os sapatos lhe oportunizariam a possibilidade de trabalhar, podendo conseguir realizar suas metas. Tonho poderia assim, voltar ao interior, à casa de seus pais, com posses e estabilidade econômica, o que almeja desde que chegou 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 & 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”. Nessa 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 mesmo 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.

Paco, no contraponto, não aceita quando Tonho refere-se de forma chula a sua mãe: “Boneca do Negrão é a mãe”, volta-se a discussão de que Paco não tem pai, mas que mãe é coisa sagrada para ele, embora não se saiba quem é sua mãe ou o que ela faz e onde estará. Nesse ponto da trama, Paco demonstra agredir mais o colega verbalmente, embora Tonho tente se defender.

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 jerico 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).

Neste trecho da peça mostra-se com veemência a fragilidades 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 o colega fosse um ladrão. Interessante notar que Paco não se preocupou com o risco de morrer e sim com o risco de perder os sapatos, percebe-se que nos sapatos está centrado todo o conflito, uma vez que Tonho precisa do objeto e que Paco não lhe empresta de forma alguma, ainda que sejam grandes para ele e ideais para Tonho.

Uma leitura desse estado afetivo de Paco indicia uma 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. Esse 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 duplo¹².

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.

Este tema pode ser expresso sob diversas formas, mediante os recursos da imagem e da alteridade e todas as demais condições que permitem um desdobramento da imagem do eu. É a partir da imagem do outro refletido que surge o questionamento sobre a existência deste

¹² 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).

“outro eu”. Vive-se a alternância cíclica das partes duplicadas do próprio ser, uma constante busca deste outro e do próprio ser.

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).

Nesta perspectiva, Tonho e Paco assemelham-se e distanciam-se na medida em 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.

Tonho almeja saber aonde Paco conseguiu os sapatos e depois de pressioná-lo descobre que foi por tocar muito bem flauta, embora o colega toque mal gaita, é um excelente flautista, conforme argumenta Paco. Na seqüência do diálogo entre as personagens, há uma espécie de trégua, motivada pelo interesse de Tonho em saber sobre a história de seu companheiro de quarto, momento em que pode se vislumbrar um pouco da humanidade que ainda existe entre as personagens:

TONHO – Onde você aprendeu a tocar flauta?

PACO – No asilo. Lá eles ensinam pra gente!

TONHO – Onde foi parar sua flauta?

PACO – Passaram a mão nela.

TONHO – E o otário deixou. Onde estava o alicate?

PACO – Eu estava chapado paca. Me apaguei na calçada mesmo. Quando acordei, cadê a flauta? Algum desgraçado tinha passado a mão nela. Daí, me estrepei do primeiro ao quinto.

TONHO – Por que não compra outra?

PACO – Como? Ganhava grana com a flauta, tocando aí pelos bares. Sem ela, tubulei. Me virando aí pelo mercado, estou perdido e mal pago. (MARCOS, 2003, p.91).

Paco traz à tona seu maior desejo, ter uma flauta, porém não tem dinheiro para isto.

Nota-se que tal qual é a obsessão de Tonho pelo sapato é a de Paco pela flauta, ademais de os

dois projetarem nestes objetos a real possibilidade de saírem da vida que levam, do lugar que trabalham, do que ganham e das pessoas com quem vivem.

O discurso de Paco é carregado mais uma vez de vozes patriarcais e machistas, pois com a flauta ele sentia-se o melhor.

PACO – Mas, quando aprender gaita, adeus, mercado. Dou pinote. Me largo da vida de novo. Não quero outra coisa. Só ali no come-e-dorme. Pelos bares enchendo a caveira de cachaça, às custas dos trouxas. Você precisa ver, seu. Arrumava cada jogada! Sentava na mesa dos bacanas. Bebia, bebia, bebia, tocava um pouquinho só e metia o olho na coxa da mulherada. Era de lascar. Poxa, vida legal eu levava (MARCOS, 2003, pp.91-92).

Tonho no decorrer do diálogo reitera que se tivesse um sapato tudo seria diferente. Fica nítido na continuação do diálogo que eles projetam nos objetos a solução para seus problemas:

PACO – Se eu tivesse a minha flauta, me mandava agora mesmo. Não ia te aturar nem mais um pouco. Você é chato paca.
 TONHO – Você pensa que eu te adoro? Se tivesse sapato, já tinha me mandado.
(Paco começa a tocar)
 TONHO – Poxa, você precisa mesmo da flauta. Na gaita, você é uma desgraça.
 PACO – Sem sapatos, você não vai longe. Não vai fugir do negrão. Só vai entrar bem.
 TONHO – *(Gritando.)* Eu preciso de um sapato. Eu preciso de um sapato novo (MARCOS, 2003, p. 94).

O desespero de Tonho para obter um sapato é maior do 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 essa angústia um no outro.

A convivência deles está se tornando inexorável, Paco diz não aturar mais o colega e Tonho afirma que não o adora, porém são nos momentos em que a discussão se assevera que

esses argumentos aparecem, reflete-se no outro a culpa por aquilo que cada um tenta ser. Paco começa a culpar Tonho de seus problemas e vice-versa.

Paco repete no diálogo que sem sapatos Tonho não vai a lugar algum e ao fazê-lo provoca o desespero por parte de Tonho que grita: “Eu preciso de um sapato. Eu preciso de um sapato novo” (MARCOS, 2003, p.94). Essa exasperação de Tonho denota o quão angustiado e desesperado o rapaz se encontra, tendo nos sapatos sua única expectativa de melhora de vida.

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).

A personagem Paco propõe como solução para Tonho enfrentar o desafio; pois assim ele seria “muito macho”, ninguém mais zombaria dele e o negrão deixaria de incomodá-lo. Tonho não aceita o conselho e argumenta que não é um assassino, além do que estudou. O argumento central de Tonho para todas as situações que envolvam a violação das leis da moral ou da ética é sempre o mesmo, “eu estudei”. Nessa fala da personagem ecoam uma série de vozes sociais de que bandido sempre é pobre e nunca estudou, ratificando o senso comum de que nos países menos desenvolvidos o ideário de que quem estuda é bom.

Ademais desse conselho Paco dá uma dica do que ele poderia fazer com a arma:

PACO – Sabe o que você podia fazer para se acertar.

TONHO – Fala.

PACO – Você tem um berro, os outros têm sapato.

TONHO – E daí?

PACO – A razão pode estar do seu lado, poxa!

TONHO – Não entendo. Fala claro.

PACO – Você é um trouxa. Não manja nada. Vai morrer sendo a Boneca do Negrão. Tem a faca e o queijo na mão e não sabe cortar. Poxa, já vi muito cara louco, mas você é o rei. Quero que se dane!

(Paco se vira para dormir. Tonho fica pensativo, Acende um cigarro e fuma. Luz apaga devagar. Fim do terceiro quadro.) (MARCOS, 2003, p. 94).

O argumento de Paco tende à violação da lei, ora se ele tem a arma e os outros os sapatos basta ele assaltá-los para conseguir o que deseja, contudo, desta vez Tonho parece não entender o que o colega falou, ficando pensativo e fumando seu cigarro. Paco aproveita-se, ainda, para na sua última fala provocar Tonho ao chamá-lo de “Boneca do Negrão”.

Um ícone dos valores da tradição patriarcal e da própria indústria cultural, observado no texto da peça é a presença recorrente do cigarro que aparece marcando momentos de trégua no embate entre as personagens. O cigarro pode ser visto aqui como ícone e como parte da máscara social das personagens, na medida em que há um discurso vigente, na sociedade patriarcal, de que homem que se preza fuma, e na sociedade contemporânea, motivado pela indústria cultural, a imagem do cigarro está sempre atrelada à sensação de liberdade, mulheres e poder.

Neste terceiro quadro, Tonho exacerba sua vontade e ânsia pelos sapatos, ficando mais suscetível às provocações do colega Paco, e a valorização à família é ainda muito perceptível, além de reforçar não ser bandido via argumento de que estudou, logo não vai sair das regularidades estabelecidas pela lei. Paco, por sua vez, mostra-se um pouco mais, admite de onde veio o sapato, diz ter sido um flautista e que com isso ganhava a vida, reforça seus ideários patriarcais e demonstra uma ânsia parecida com a de Tonho em relação aos sapatos.

O quarto quadro traz Paco chegando em casa e retrucando Tonho de que o Negrão está muito bravo por ele não ter ido ao mercado, mas diz que ele fez bem em não ir. Tonho é indagado se vendeu o revólver e afirma que não, uma vez que sua aparência logo denotaria sua atitude de vender uma arma. Percebe-se que até nessa situação Tonho fica restrito e limitado por suas condições, por não estar bem vestido pareceria um marginal, ainda mais portando uma arma.

TONHO – Com essa pinta aqui, com esse sapato de merda, sair oferecendo revólver por aí, além de ninguém querer comprar, era capaz de acabar indo preso.

PACO – Preso?

TONHO – Eram capazes de pensar que eu era um ladrão que arrumou essa arma em algum assalto. Eles sempre pensam o pior de um cara mal vestido.

PACO – Tem disso.

TONHO – Para você ver. (MARCOS, 2003, p. 97).

A realidade em que estão inseridas as personagens é degradante e cruel. Tonho não consegue ver solução para seus problemas, conseguir um mero sapato se torna 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 nesse caso está explícito, pois a personagem não pode atuar numa série de situações próprias à sociedade capitalista, uma vez que não se enquadra nos moldes vigentes do sistema. Nesse sentido, Tonho é miserável ao extremo, já que as chances que a vida lhe oportuniza são sempre refutadas, 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 & HORKHEIMER, 1985, p.136).

Esse indivíduo, substituível, se vê imerso em um sistema, cujo valor maior é o ter, e sem perceber atende pela lógica do capitalismo e do consumismo. “Para Plínio, 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).

A individualidade concentra em si aspectos negativos e positivos, pois para o sistema capitalista a liberdade representa a possibilidade de superação, contudo, as condições oferecidas aos indivíduos nem sempre são as melhores, gerando assim o abandono e o simulacro de que é possível ascender econômica e socialmente, mesmo que as condições para que isso ocorra sejam improváveis.

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 – 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 para lhe dar colher de chá. E ainda aparecem uns miseráveis para pisar na cabeça da gente. Depois, quando um cara desse se torna um sujeito estrepado, todo mundo acha ruim. Desgraça de vida! (MARCOS, 2003, pp. 98-99).

Revigora-se nessa fala da personagem a questão do preconceito do miserável com o miserável, num movimento de reforço dos estereótipos e preconceitos sofridos pela própria classe social, entendida como rebaixada. Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1999), demonstra como isso se tornou histórico na cultura brasileira, quando coloca a personagem Brás Cubas se deparando com um escravo a que seu pai havia concedido a abolição:

Tais eram as reflexões que eu vinha fazendo, por aquele Valongo fora, logo depois de ver e ajustar a casa. Interrompeu-nas um ajuntamento; era um preto que vergalhava outro na praça. O outro não se atrevia a fugir; gemia somente estas únicas palavras:

- Não, perdão meu senhor; meu senhor, perdão! Mas o primeiro não fazia caso, e, a cada súplica, respondia com uma vergalhada nova.

- Toma, diabo! dizia ele; toma mais perdão, bêbado!

- Meu senhor! gemia o outro.

- Cala a boca, besta! replicava o vergalho.

Parei, olhei... Justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, - o que meu pai libertara alguns anos antes.

Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.
- É sim, nhonhô (ASSIS, 1999, p.125).

O contraditório no diálogo é o escravo tendo outro escravo, é como se depois de liberto tivesse assumido para ele as características de seu dono, pois ele apanhava do mesmo modo, além de utilizar as mesmas palavras do antigo donatário. Se o indivíduo não ajuda outro indivíduo, muito menos aquele que ascende econômica ou socialmente.

Schwarz ao reportar-se aos carreiristas na cultura brasileira do segundo império assevera que:

A diferença ressalta bem na maneira de encarar a ascensão social; num caso aponta-se para o preço desta, ainda quando é bem sucedida, pois o carreirista transforma a si e os outros em degrau; no outro estudam-se as condições em que ela, em si mesma desejável, se completa com dignidade, para bem do próprio carreirista, mas também das boas famílias, que beneficiam de seu talento, e finalmente de nossa sociedade brasileira, que precisa aparar as suas irregularidades e aproveitar o elemento humano de que dispõe (SCHWARZ, 1992, p. 69).

Nesse ideário fundamenta-se um pouco a atitude de Paco que não quer emprestar o sapato, pois se o colega melhorasse suas condições nunca voltaria para ajudá-lo, além do que ele continuaria na miséria.

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 essa personagem uma desgraça, cujo destino estava perdido. E por que Paco não pode lhe emprestar os sapatos? Ora nem lhes servem? Por que ninguém ajuda ninguém? Essas perguntas refletem o conflito entre o mundo arcaico da personagem e o espaço urbano que lhe é totalmente adverso.

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* (2002) de Alberto Moravia, cujo título original é *Racconti romani*, de 1954.

A peça de Plínio Marcos se aproxima do conto de Moravia ao tratar sobre o absurdo das relações humanas em situações aviltantes. As situações vividas pelas personagens do conto italiano se aproximam 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 as máscaras do outro, via linguagem. Em *Dois perdidos numa noite suja* a personagem Tonho ao ser provocada quanto a sua masculinidade consegue, dessa vez, deixar Paco encabulado:

TONHO – Você é tarado. Eu só quero um sapato. Não vou desgraçar ninguém.
 PACO – Não quer mulher?
 TONHO – Na marra, não.
 PACO – E você apanha de outro jeito?
 TONHO – Claro. Sempre apanhei. Lá na minha terra eu tinha uma namorada que era um estouro.
 PACO – Lá na sua cidade todo mundo é fresco como você. Aqui nunca te vi com mulher.
 TONHO – Natural. Quem é que vai querer namorar com um sujeito assim? Com um sapato que é uma droga.
 PACO – Isso é desculpa, mas em mim não gruda. Eu te manjo.
 TONHO – Você fala muito, mas eu também nunca te vi com uma mulher.
 PACO – Mas eu... (*Encabula, depois fica bravo.*) Eu pego mulher sempre. Quando eu tocava flauta, eu sempre me dava bem. Pergunte pra qualquer um.
 TONHO – Mentira sua! Você é até cabaço (MARCOS, 2003, p. 104).

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, na perspectiva bakhtiniana, na medida em 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, 1993b, 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 a 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, nesse sentido, os sapatos, como objetos 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.

Conforme a trama evolui, no quarto quadro, as personagens vão se desnudando mais ao outro. A personagem Tonho, no auge do desespero, contra os seus princípios propõe um assalto, algo que seria impensável vindo da parte dele até o terceiro quadro; Paco, sempre atacando, tem um revés nesse quadro, uma vez que sua masculinidade, centro de seus argumentos é questionada ele acaba perdendo o controle da discussão e mostrando-se mais frágil.

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 emprestar-lhes, pois deseja realizar o assalto a todo custo. Por fim, Tonho aceita com a condição de deter o poder nesse momento:

TONHO – Só faz o que eu mandar.

PACO – Mas, poxa, se a mulher botar a boca no trombone? Quer que todo mundo flagre a gente com a boca na botija? Dou uma na cuca do cara e fim. Calam o bico na hora.

TONHO – Não precisa nada disso.

PACO – Se se assanharem, precisa.

TONHO – Está bem se eu mandar você dá. (MARCOS, 2003, p.110).

Estar no poder e exercê-lo constitui-se a premissa para que o assalto seja realizado, contudo, Tonho sabe que Paco pode fazer uma bobagem a qualquer momento, por isso quer certificar-se de que tudo ocorrerá bem, ainda que sua única garantia seja a palavra do colega:

(Paco vai sair, Tonho o segura.)

PACO – Mas que é agora?

TONHO – Eu que mando, entendeu? Você só faz o que eu mandar! Entendeu bem? Eu que mando.

PACO – Claro, chefe. Você que manda. Mas vamos logo, chefe (MARCOS, 2003, p.111).

Desse modo, 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. Essa 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 ao negrão, 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.

O segundo ato terá como espaço o mesmo quarto, começando a partir do retorno das personagens voltando do parque.

Pano abre, vão entrando Tonho e Paco. O primeiro traz um par de sapatos na mão e, nos bolsos, as bugigangas roubadas. Está bastante nervoso. Paco traz um porrete na mão e está alegre.)

PACO – Belo serviço.
 TONHO – Você é um miserável!
 PACO – Não começa a encher o saco.
 TONHO – Não precisava bater no cara.
 PACO – Bati e pronto.
 (...)
 PACO – Bati. E daí? Vai se doer por ele?
 TONHO – Eu, não. Mas a polícia vai
 PACO – Você me torra o saco com essa história de polícia.
 (...)
 PACO – Natural o quê? Você está é cagado de medo.
 TONHO – Claro. Eu não quero ser preso.
 PACO – Cadeia foi feita pra homem.
 TONHO – Não pra mim. (MARCOS, 2003, pp.112-114).

Paco reafirma sua posição machista, dizendo que cadeia é coisa para homem e que Tonho não é melhor que ninguém, inconformado com a resposta de Paco Tonho afirma novamente que estudou, fato que o faria diferente. A voz social de quem estuda não vai preso e não é bandido aparece mais uma vez presente no discurso de Tonho.

Na evolução do diálogo, as duas personagens continuam se agredindo via palavra, Paco torce para que o homem que levou o golpe na cabeça, durante o assalto, morra, Tonho não aceita a frieza do companheiro e então lhe diz:

PACO – Eu vou dar o fora. Agora que eu tenho meu sapato, posso me arrumar. Posso, não. Vou. Arrumo um emprego de gente e ajeito a vida.
 TONHO – E eu?
 PACO – Quero que você se dane!
 TONHO – Você se arranja e eu fico jogado fora?
 PACO – Problema seu. (MARCOS, 2003, p. 115).

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 o ajudou. Diferentemente de Tonho Paco não está mais preocupado com a polícia, pelo contrário, quer que seu rosto apareça em todos os jornais, que fique conhecido como um marginal muito perigoso, assim todos vão respeitá-lo:

PACO – Não? Você vai ver. Você não me conhece. Eu sou mais eu. Eu sou Paco. Cara estrepado. Ruim como a peste. Agora vou ser mais eu. Se o desgraçado do parque se danou, melhor. Minha fuça vai ser em tudo quanto é jornal. Todos vão se apavorar de saber que Paco, o perigoso, anda solto por aí.

TONHO – Você é um maluco.

PACO – Boa! Paco Maluco, o Perigoso. Assim que eu quero que os jornais escrevam de mim. Vai ser fogo. Os namorados do parque não vão Ter sossego. E a tiragem nunca me apanha. Pode espalhar por aí que Paco Maluco, o Perigoso, disse que não nasceu polícia pra pegar ele. Daqui pra frente, vai ser broca. Como chefe você era uma droga. Cheio de grito, cheio de bafo, mas não era de nada. Mas tem um porém: Só pra você não dizer que sou sacanajeiro, vou te botar de segundo chefe. Você vai ajudar a manear a moçada (MARCOS, 2003, p.116).

Ao contrário do início da trama em que Paco fica muito nervoso ao ser chamado de ladrão, agora, Paco 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 manear 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. No momento da divisão Paco assevera seu sarcasmo, utilizando vocabulário chulo:

PACO – A caneta é minha. O brinco é seu.

TONHO – Mas o que você vai fazer com a caneta, Paco? Você não sabe escrever.
 PACO – Vou vender.
 TONHO – Vende o brinco.
 PACO – Pra quem?
 TONHO – Sei lá!
 PACO – Só se for pra alguma bicha.
 TONHO – E daí? Então vende.
 PACO – Como a única bicha que conheço é você, fica com o brinco, e eu, com a caneta (MARCOS, 2003, pp.118-119).

A injúria por parte de Paco continua cada vez mais asseverada, satirizando Tonho que só quer ir embora, com seus sapatos e buscar emprego. No ato da troca Paco diz que não tem flauta, Tonho diz para ele vender a sua parte e comprar a sua flauta. Entretanto, Paco não se sente satisfeito e encontra obstáculos sempre que possível, chegando ao cúmulo de dizer que cada um ficaria com um brinco e com um sapato, denotando um comportamento obsessivo e doentio.

Tonho, embora esteja tentando remediar a situação, está cada vez mais indignado, mas como não quer confusão deixa Paco ficar com a maioria dos objetos do assalto enquanto ele fica com os sapatos. Tonho está se preparando para ir embora, porém Paco não quer que ele vá, pois poderia denunciá-lo para a polícia, então, provoca-o novamente: “Olha, pega os brincos pra você. (*Paco joga os brincos em cima da cama.*) Quando for sair de brinco, avisa. Quero ver a bichona toda enfeitada. Vou morrer de rir” (MARCOS, 2003, p.122).

Paco insiste que Tonho deve ficar, mas o companheiro quer ir imediatamente. No início da trama, os dois não se aturavam e agora Paco não quer deixar Tonho ir, como se um precisasse do outro:

TONHO – Escuta, Paco. Eu vou cuidar da minha vida. Agora que tenho sapato, vou me acertar. Estou cansado de curtir a pior aqui na rampa. Vê se você também se ajeita, compra a tua flauta e se arranca daqui. Aqui não dá futuro.
 PACO – Eu vou comprar um revólver e uma faca, pra poder ser o perigoso dos namorados.
 TONHO – Sua cabeça é seu guia. Mas a melhor você comprar a sua flauta.

PACO – Só se for para atochar em você. Meu negócio é o revólver, que bota a razão do meu lado (MARCOS, 2003, p.124).

Paco não quer escutar o conselho de comprar uma gaita, quer um revólver e uma faca, seu negócio agora é tornar-se um bandido. Ao comparar-se o perfil da personagem Paco do primeiro quadro que não aceita ser chamado de ladrão, há uma grande diferença com relação ao perfil assumido pela personagem ao final da trama. Antes não aceitava ser nominado de bandido, agora quer ser nominado e também atuar como um marginal, um fora da lei. Tonho mantém a serenidade e aconselha Paco a não comprar as armas, mas, este parece irredutível.

Porém, a serenidade de Tonho não vai durar 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 que ri sem parar.

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 elencados 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. A personagem Tonho encontra-se derrotada, 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 estar

naquela situação sem perspectivas e plenamente desgraçado, revelando a condição miserável em que se encontra.

Contudo, a personagem 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 lhe importa é melhor que se dane, já que ele é o “Paco Maluco, o Perigoso”. Na evolução da trama, a personagem Paco emprega de 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 tiras, 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, pp. 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 pelo primeiro assalto. Paco, ao contrário, se mostra bastante empolgado por tornar-se o bandido que se auto-intitula “Paco Maluco, o Perigoso”. Paco 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, nessa fala extrapola o emprego das gírias e palavrões depreciando a imagem do moço do interior. Encontram-se nesta fala a junção de duas noções muito sagradas a Tonho, sua virilidade e o desejo pelos sapatos, os quais na fala de Paco

tornam-se uma arma de rebaixamento, ruptura e sátira para com tudo que vive e sonha a personagem Tonho: os sapatos e 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-se a solução de todos seus problemas, torná-los motivo de sátira e questionamento de sua masculinidade é um ultraje. A representação dos sapatos enquanto objetos de ascensão social não pode reverter-se em símbolo de ruína ao rapaz vindo do interior, arraigado em tradições muito fortes e alicerçadas num *modus vivendi* patriarcal. Tal situação se elucida sobremaneira, pois a fala de Tonho trará índices de que Paco exacerbou-se:

TONHO – (*Nervoso.*) Estou te pedindo, Paco. Pelo amor de Deus, me deixa em paz. (*Chorando.*) Minha vida é uma merda, eu já não agüento mais. Me esquece. Não quer trocar o sapato, não troca. Mas cala essa boca. Será que você não compreende? Eu estudei, posso ser alguma coisa na puta da vida. Estou cansado de tudo isso. De comer mal, de dormir nessa joça, de trabalhar no mercado, de te aturar. Estou farto! Me deixa em paz! É só o que te peço. Pelo amor de Deus me deixa em paz (*Esconde a cabeça entre as mão e chora nervosamente.*) (MARCOS, 2003, p.129).

Tonho demonstra em sua fala desespero imensurável e chora pela primeira vez. Os sapatos perdem o valor até então atribuído, rompem-se os últimos elos da personagem e seu mundo arcaico, instaurando-se uma atmosfera trágica. A personagem Paco ultrapassou todos os limites e ao fazê-lo atrai sobre si a força do destino, o final patético.

A personagem Tonho reitera pela última vez que estudou, não compreendendo as contradições do ideário do espaço rural e urbano. “Será que você não compreende? Eu estudei, posso ser alguma coisa na puta da vida” (MARCOS, 2003, p.129).

O primado do abandono social se efetiva nesta fala de Tonho, as expectativas do rapaz que estudou eram outras, sua frustração se dá no nível de que teoricamente o governo teria lhe garantido certas condições que na verdade não lhes foram proporcionadas, pois ele chega ao final marginalizado em situação extremada. Seu maior infortúnio é não ter os sapatos que

precisa para ascender, fato que lhe incomoda e o entristece. Paco, mesmo vendo Tonho chorar, não pára de provocá-lo:

PACO – Assim. Bicha tem que obedecer. Não gosto de choradeira de bicha. Não gosta da sua droga de vida, se dane! Dá um tiro nos cornos e não enche mais o saco dos outros. Quer continuar respirando, continua, mas ninguém tem nada com a sua aporrinhação. Precisa de alguma droga? Desperta de arma na mão. Para que serve esse revólver que você tem aí? Usa essa porcaria? Ou se mata, ou aponta para a cara de um filho-da-puta, desses que andam por aí, e toma o que você quiser! Mas eu não quero escutar choradeira.

(Pausa.)

TONHO – Você tem razão *(Pega o revólver e fica olhando fixamente para a arma.)* Você nunca mais vai escutar eu chorar. Nem você, nem ninguém. Pra mim, não tem escolha. O que tem que ser é. *(Continua olhando a arma.)*

(Pausa.)

PACO – Esse revólver não tem bala.

TONHO – Eu sei. Mas é fácil botar uma bala no tambor. *(Tira do bolso da calça uma bala e a olha fixamente, antes de colocá-la no tambor.)* Como vê, Paco, agora não falta nada.

(Paco está sentado na cama, meio assustado. Pausa.)

PACO – Que vai fazer?

TONHO – Estou pensando.

PACO – Você vai se matar?

(Pausa.)

PACO – Você vai se matar?

(Pausa.)

PACO – Você vai acabar com você mesmo?

TONHO – *(Bem pausado.)* Vou acabar com você, Paco.

PACO – Comigo? Poxa, comigo? Mas eu não te fiz nada. Você vai acabar com você mesmo?

TONHO – Você disse que eu era bicha.

PACO – Estava brincando.

TONHO – Pois é. Mas seu brinquedo me enchia o saco.

PACO – Poxa, se você não gosta, mixa a brincadeira e pronto.

TONHO – Você é muito chato, Paco. (MARCOS, 2003, pp. 130-131).

Paco muda seu discurso e começa a negar tudo que disse, afirmando que não vai mais chamá-lo de bicha, que pode trocar seus sapatos. Este é o 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 neste ponto com Tonho desvairado, rindo e dançando, assumindo-se como 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.

A partir desse desfecho a peça traz em si o aspecto trágico da condição humana. Há nesse sentido uma antítese em que o ruim, o terrível se torna bom. Neste aspecto, o teatro de Plínio Marcos aproxima-se do teatro artaudiano, com a noção do teatro e seu duplo, representando a vida e sua irremediável possibilidade dialética, fundando assim o chamado teatro da crueldade.

No teatro da crueldade, toda ação é cruel no sentido de que se expande com todo o rigor até o extremo de suas possibilidades, ou de sua força. O teatro psicológico, moral ou social encadeia as ações sempre no sentido do entendimento analítico, ou seja, do desdobramento interno que não passa pela exterioridade (ARANTES, 1988, p.87).

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 explorados nos momentos de euforia e 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.

Artaud (2006) entende dialética como movimento de repetição e passagem em que a negação torna-se afirmação, num confronto entre o eu e o outro. Por isso, para ele o movimento dialético do teatro é a própria vida que não é negada no palco, mas sim afirmada. Na peça de Plínio Marcos, os sujeitos não são meramente marginais, mas sim sujeitos que se negam e se reafirmam o tempo todo num jogo dialogizante que é a vida.

Tonho e Paco travam um conflito pela sobrevivência, uma vez que estão à mercê de uma realidade bastante injusta e sem solução. Para conseguirem superar esse entorno social e econômico que as restringe as personagens criam simulacros de suas realidades, mascarando fisicamente o espaço e vestuário e socialmente a tensão psicológica que há entre eles. Afirmam assim, a todo o momento, a condição em que se encontram, de abandono e falta de solução para seus problemas.

A dialética artaudiana funciona dentro da lógica da peça *Dois perdidos numa noite suja*, pois o processo das personagens não é de negação como na dialética hegeliana e sim de afirmação e confirmação de uma série de preconceitos e estereótipos próprios de uma sociedade capitalista, seja no momento histórico das décadas de 1960 e 1970 no Brasil ou mesmo na Europa do século XX.

A peça de Plínio Marcos não deve ser entendida como uma mera cópia da realidade ou de um processo de reflexo da sociedade do momento. O teatro contemporâneo não precisa e de certo modo libertou-se da propriedade apenas mimética, mesmo porque o próprio teatro ático não copiava a realidade e sim as ações. Bornheim, ao comentar acerca do teatro moderno, depois de listar algumas de suas características afirma que:

(...) cremos que estas sumárias indicações são suficientes para que se possa compreender a real riqueza do teatro contemporâneo e o profundo sentido de problematização que o informa; porque o passado não é apenas aceito ou repetido: muito mais ele é repensado, procurando dar-se ao que parece anacrônico novas possibilidades, num processo inventivo que recusa limites (BORNHEIM, 1992, p.16).

Percebe-se que o teatro não deve apenas copiar, deve sair sim de um dado, mas nunca encerrar-se somente nele. Cabe ao teatro problematizar e o contemporâneo o faz de sobremaneira. Plínio Marcos segue esta linha de forma interessante, pois em *Dois perdidos numa noite suja* a problematização que o dramaturgo postula é bem engendrada, colocando as personagens, sonhos e desilusões, em um ambiente degradado e sem esperança.

O trabalho com um número limitado de personagens e o conflito girando em torno de um sapato poderia ter criado uma peça simples, superficial e linear, no entanto, Plínio Marcos conseguiu trazer uma humanidade tamanha às personagens em que o duplo do teatro artaudiano se efetiva perfeitamente. As personagens transpiram humanidade, no seu sentido de maior crueza, em conflitos de grande tensão.

As grandes disputas em que se envolvem e que definem atitudes arquetípicas da humanidade não têm, por si só, nada de original, nada que apresente elementos novos. O que lhes dá realce inédito é o ambiente fervilhante, tenso e histérico em que se travam, a atmosfera ameaçadora, dionisiaca, orgiástica, que lhes acrescenta novas dimensões de fúria sensual e um impacto muito além da mera formulação de teses, por mais revigorosa e dramática que seja (ROSENFELD, 1997, p.237).

Ao trazer esta extrema humanidade para o palco, Plínio Marcos não se limita a bases arquetípicas, ou já construídas por outros autores contemporâneos seus. O dramaturgo conseguiu trazer à cena, sujeitos marginalizados em um ambiente aviltante em que a tensão psicológica chega às raias do grotesco, num movimento como o proposto pelo teatro da crueldade de Artaud, que aborda sobre o cuidado de que o teatro não seja puramente cópia:

(...) o teatro deve ser considerado como o Duplo não dessa realidade cotidiana e direta, da qual ele pouco a pouco se reduziu a ser apenas cópia inerte, tão vã como edulcorada, mas de uma outra realidade perigosa e típica, onde os Princípios, como os delfins, quando mostram sua cabeça apressam-se em retornar à obscuridade das águas (ARTAUD, 2006, pp.49-50)

Mostrar a realidade não é a função do teatro na perspectiva artaudiana, não devendo as peças copiarem de forma inerte, pois a realidade cotidiana e direta não se expõe nos palcos. Plínio Marcos apresenta um teatro consoante com esta teoria, pois a exposição de suas personagens e ambiente não se constitui uma mimese da realidade, mas, uma problematização da mesma por meio da observação e trabalho de elaboração do autor.

As palavras dos personagens, possuindo no romance, de uma forma ou de outra, autonomia semântico-verbal, perspectiva própria, sendo palavras de outrem numa linguagem de outrem, também podem refratar as intenções do autor e, conseqüentemente, podem ser, em certa medida, a segunda linguagem do autor (BAKHTIN, 1993, p.119).

Ao estudar as peças de Plínio Marcos observa-se o trabalho de composição do dramaturgo na força comunicativa presente no diálogo entre as personagens e na atmosfera de tensão em que elas são colocadas. Contudo, a perspectiva do teatro como duplo se estabelece

nesse sentido, uma vez que ao instaurar esses diálogos frenéticos o dramaturgo conseguiu transformar o banal em conflito existencial, na sua noção mais básica, de vida ou morte.

Este fenômeno ocorre na peça do autor paulista em consonância com a noção do teatro e seu duplo de Artaud. “Conceber o teatro como Duplo é dar-lhe como matéria o tempo do conflito entre anarquia e ordem, o espaço perigoso em que os oponentes medem suas forças até a exaustão completa” (ARANTES, 1988, p.23).

As personagens Tonho e Paco estão duelando até que o depauperamento seja pleno, e a força de suas palavras torne-se cada vez maior num movimento ascendente cuja solução final só poderia ser a morte.

A anarquia e a ordem dentro da peça *Dois perdidos numa noite suja* estabelece um movimento de negação e aceitação às regras sociais, no entanto o diálogo repleto de palavrões e gírias tende a anarquizar a relação dos dois sujeitos, relegados e abandonados por tudo e por todos. Estudando esta peça na perspectiva da entropia, poder-se-ia dizer que o final seria a ordem e não a anarquia, já que quanto mais desorganizado e bagunçado for um sistema, mais informações ele retém. Assim, quanto mais conflituoso se torna o diálogo entre as personagens mais tende a uma organização, pois algo precisa acontecer, a situação fica cada vez mais insustentável.

Observando a peça como entropia, o final parece se explicar, pois Tonho ao matar Paco retorna à ordem mesmo que para isso tivesse que subvertê-la, pois a morte do colega traz a ele o fim de um tormento. Porém, sua postura ao assumir a identidade do outro demonstra quão fraco ele saiu de toda a situação vivida, as máscaras do bom moço, estudado e do interior se desvanecem acentuando o perfil do medo e da fragilidade em Tonho.

Tonho passa por um conflito de existência, suas máscaras não lhe são mais úteis, seus ideários e razões para viver deixam de existir, enfim, torna-se um sujeito perdido. Plínio Marcos ao trazer à tona essa situação direciona-se novamente à noção anárquica do teatro,

pois “ao teatro cabe converter-se no lugar da subversão anárquica dessa cultura, através da exploração metafísica do inconsciente” (ARANTES, 1988, p.73).

Em *Dois perdidos numa noite suja* na medida em que ocorre um processo de delineamento do inconsciente e do *ethos* das personagens explicita-se um movimento dialético de desnudamento do contexto social e histórico de produção da peça em que se pode lembrar o texto de Brecht:

Para as cidades vim em tempos de desordem,
quando reinava a fome.
Misturei-me aos homens em tempos turbulentos
e indignei-me com eles.
Assim passou o tempo
Que me foi concedido na terra.
(BRECHT, 2002, p.193)

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.

3.2 A PALAVRA PUNGE, ALVEJA COMO ARMA

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 limita a poderosa comunicação e a tensão dialogizante da peça, pelo 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 na trama criada por Plínio Marcos. Nesse sentido seu teatro aproxima-se de grande dramaturgos de produção universal a exemplo 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. Em um olhar mais aproximado à elaboração do texto da peça, observa-se que Paco, mais fraco fisicamente, explora com mais ênfase e proporção, no decorrer dos diálogos, as chamadas linguagens especiais e injuriosas.

TONHO– Palhaço!

PACO – (*Gargalhada.*) Por isso é que você é azedo. Coitadinho! Deve ficar uma vara quando pisa num cigarro aceso. (*Paco representa uma pantomima.*) Lá vem o trouxão, todo cheio de panca. (*Anda com pose.*) Daí, um cara joga a bia de cigarro, o trouxão não vê e pisa em cima. O sapato do cavalão é furado, ele queima o pé e cai da panca (*Paco pega seu pé e finge que assopra.*) Ai! Ai! Ai! (*Paco começa a rir e cai na cama gargalhando.*) (MARCOS, 2003, p.71).

TONHO– Poxa, você não entende nada.

PACO – Te manjo vagabundo. Te empresto meu pisante, você se manda e eu fico no ora-veja. (MARCOS, 2003, p.93).

TONHO– Que moçada, paspalho?

PACO – Dobra a língua, filho de uma vaca! Paspalho é a tua mãe. Com Paco Maluco, o Perigoso, você tem que ter cuidado ou cai do burro (...) (MARCOS, 2003, p.116).

PACO – Olha, pega os brincos para você. (*Paco joga os brincos em cima da cama.*) Quando for sair de brinco, avisa. Quero ver a bichona toda enfeitada. Vou morrer de rir. (MARCOS, 2003, p.122).

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

peessoas que o rodeiam devem ficar a sua mercê, contudo por trás deste discurso há um indivíduo frágil e abandonado.

Já Tonho simboliza as pessoas vindas do interior, crentes de que a vida na cidade grande é melhor, desta forma as linguagens especiais e os termos gírios empregados por essa personagem ganham uma tonalidade mais amena.

TONHO– Deixa de onda e dá o serviço..

PACO – Que serviço?

TONHO – Está se fazendo de otário? Quero saber onde você roubou esses sapatos (MARCOS, 2003, p.68).

TONHO– Não, sua besta. Vou ser funcionário público, ou outra droga qualquer. Mas vou. Eu estudei. Deixa de onda e dá o serviço..

PACO – Bela merda. Estudar para carregar caixa (MARCOS, 2003, p.74).

PACO– Ele nasce em árvores, né, boneca?

TONHO – Não, imbecil! No bolso dos trouxas (MARCOS, 2003, p.100).

A personagem acredita na possibilidade de ascensão social e por isso crê que Paco não é tão mau quanto parece. Sua garantia é o seu estudo, além do que é uma pessoa íntegra e ética, contudo, chegando ao espaço urbano percebe que as chances de crescer são pequenas e que o mundo a sua volta é sujo, violento e perigoso, ficando deste modo encurralado, impossibilitado de voltar para casa e de evoluir na cidade outrora vista como promissora.

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, sendo a linguagem 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.

(...) podemos observar que a gíria é consequência da segmentação da sociedade. Seu intercurso social é um fator essencial, ela funciona como uma reação lingüística ao condicionamento e ao anonimato social. Surge de uma língua natural que se transforma devido a um grupo e procura cumprir um papel na sociedade (REMENCHE, 2003, p.23).

Isto é, embora, à margem da sociedade, os grupos sociais, mesmo que minoritários, buscam alternativas para perpassar o anonimato frente às classes representativas da sociedade. Destarte, grupos sociais restritos como, por exemplo, homossexuais, prostitutas e outros grupos marginalizados acabam criando vocábulos próprios, utilizando linguagens especiais.

A ordem das sociedades diferencia, classifica, hierarquiza e traça os limites proibidos por interditos. Contém e condiciona os papéis e os modelos de conduta. Ela pode ser ‘embaralhada’, desprezada, simbolicamente invertida, se não derrubada. A astúcia suprema é converter estas ameaças em vantagem, em meio de fortalecimento; é preciso fazer papel de fogo, reconhecendo as leis de uma termodinâmica social que exprime a função da desordem no próprio seio da ordem (BALANDIER, 1982, p.23).

Ou seja, era isto que Plínio Marcos explorava em suas peças, uma interpretação da desordem dentro do bojo da ordem. Era difícil ao governo militar aceitar que essas pessoas marginalizadas como prostitutas e criminosos 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 uso de palavrões não era desconhecido por completo pelos militares, uma vez que nos níveis de maior intimidade asseveram-se o uso de tais termos, contudo certas gírias fugiam ao domínio dos que regiam o controle. Além do que uso das gírias e palavrões ia contra as regras da moral e dos bons costumes, situação que o governo da época instituía como de grande valia, pois atuava como um poder moderador, regulando certas situações.

Esse poder moderador, difícil de ser definido juridicamente, consiste em evitar crises, restabelecer o equilíbrio político e ‘corrigir’ a autoridade de direito e a representação nacional, quando estas entram em colisão com as relações de forças reais, ou com as autoridades de fato. É portanto um ‘poder não-ativo’, não-criador, que conserva, restabelece, mantém a ‘ordem’ e garante o ‘progresso’ de acordo com a divisa nacional (ROUQUIÉ, 1984, p.327)

A gíria e o palavrão não gerariam nenhum progresso, muito menos centrar-se-iam como representantes da ordem, logo ganhavam *status* de movimentação contrária à cultura instituída pela sociedade da época. Os anos de 1960 e 1970 demarcam as linguagens especiais como fato de contraversão, diferentemente do carnaval da Idade Média em que tais termos referiam-se à extrapolação de certas hierarquias, como afirma Bakhtin (1993b, p.09).

De fato, durante o carnaval essas grosserias mudavam consideravelmente de sentido: perdiam completamente seu sentido mágico e sua orientação prática específica, e adquiriam um caráter e profundidade intrínsecos e universais. Graças a essa transformação, os palavrões contribuíam para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto secundário do mundo (BAKHTIN, 1993a, p.15).

O uso mais recorrente de gírias se dá devido ao processo da indústria cultural, em que meios de comunicação começam a adentrar mais lares brasileiros utilizando uma linguagem coloquial e baseada em relações corriqueiras. Em princípio o rádio tornou-se o grande precursor da massificação da comunicação brasileira.

(...) a linguagem auditiva da rádio pode ser delimitada teoricamente como um sistema semiótico complexo, composto por subsistemas tais como a palavra, a música e os efeitos sonoros ou ruídos. O funcionamento do sistema como um todo, assim como a definição do papel de cada um dos subsistemas dentro dele, obedecem a uma série de convenções que tornam manejáveis socialmente compartilháveis e desta forma eficaz e inteligível, ou seja, que o tornam linguagem (MEDITSCH, 1999, p.140).

O veículo rádio se efetivou como uma linguagem de grande penetração, chegando e transmitindo aos lares uma série de conhecimentos e novos termos. Os recursos do rádio eram

usados para chamar a atenção do ouvinte o que reforçava a possibilidade de efetivação mnemônica por parte dos que escutavam os programas.

Porém, é importante destacar que a televisão também se estabelecerá a partir da década de 1960 como uma grande difusora das linguagens especiais. Há uma popularização de certos termos, sendo seu uso mais recorrente pela massa. A televisão difundiu os termos gírios de forma muito eficaz, devido sua própria complexidade, sendo um veículo pleno, que centraliza em si várias modalidades de comunicação.

Tanto o rádio quanto a televisão por apresentarem essas características de fácil assimilação via linguagem possibilitaram uma massificação de termos gírios e do próprio palavrão, no entanto é importante ressaltar que a censura atuava no sentido de que certos programas e certas falas fossem cortadas, porém, como muitos programas eram ao vivo nem sempre isso era possível.

O governo ditatorial usava a censura como arma de controle, por outro lado o processo de explicitação dessa sociedade marginal 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, as quais ocorriam a partir de convenções estabelecidas por cada grupo, gerando um processo de identificação a até mesmo de resposta quanto ao caráter subalterno de sua existência.

Essa situação não era bem vista por parte do governo, pois as peças de Plínio Marcos desvelavam uma sociedade que deveria ficar esquecida, marginalizada, nem mesmo a televisão e o rádio tocavam no assunto com a mesma veemência que o autor paulista. Em *Dois perdidos numa noite suja* o diálogo entre as personagens vai delineando todo um panorama social de um mundo em que o poder moderador do Estado parecia não existir.

Por isso, entender o modo pelo qual as personagens empregavam as linguagens especiais é construir um panorama do que realmente representava aquela sociedade, de que

máscaras sociais os sujeitos relegados necessitavam e até que ponto essas máscaras falseavam suas verdadeiras realidades. O emprego das linguagens especiais destacava também como identidades eram assumidas e renegadas.

As duas personagens da peça usam gírias e palavrões com sentidos e objetivos distintos, constituindo campos lexicais e semânticos específicos. Assim, Paco vai empregar termos e expressões injuriosos para ferir e rebaixar a personagem Tonho na sua dignidade, destronando valores que lhe são sagrados. A personagem Tonho quando emprega as linguagens especiais o faz deixando vir à tona a sua formação discursiva com valores do espaço rural, cuja linguagem tem uma tonalidade de defesa.

Observa-se assim, no diálogo entre as personagens a ocorrência de gírias com o intuito de reforçar ou contrapor certas situações e existe também o uso de certas expressões e palavrões que visam atingir o outro. O uso do “poxa”, “caramba”, “paca”, “boa”, “legal”, por exemplo, não visa atingir ninguém, já quando uma personagem chamava a outra de “viado”, “filha-da-puta”, “bicha”, “fresco”, “canalha”, “vagabundo”, o intuito é ferir e injuriar.

Deste modo, há pelo menos dois campos lexicais e semânticos recorrentes na peça: o das expressões e termos injuriosos e o das expressões e termos não-injuriosos.

Ao final do segundo ato, momento em que a tensão da trama chega ao seu ápice, cena em que a personagem Tonho não suporta mais as ofensas e provocações de Paco, resultando no desfecho trágico, observa-se um movimento de negação e aceitação de uma nova identidade para a personagem Tonho.

TONHO – Agora anda pra lá e pra cá. Anda! É surdo, desgraçado?
(*Paco anda.*)

TONHO – Rebola, rebola, filho da puta.
(*Paco anda rebolando. Está quase chorando.*)

TONHO – Bicha, Bicha sem-vergonha! Ria, bicha! Ria.
(*Paco ri. A sua risada mais parece choro.*) (MARCOS, 2003, p.133).

A linguagem empregada nesta cena por Tonho é o espelho, o duplo de seu colega Paco. A personagem, ao assumir a identidade do outro, assume também a linguagem como máscara ou armadura para sua proteção diante do caos e de seu desfortúnio. Esta ação aproxima-se da concepção de Artaud sobre o teatro: “tudo que age é crueldade. É a partir dessa idéia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar” (ARTAUD, 2006, p.96).

Em *Dois perdidos numa noite suja* o plano da linguagem parece estar colocado acima dos outros elementos estruturantes da peça, assumindo o papel da máscara da personagem, da cor do cenário, da modulação do tempo, conferindo à obra um extraordinário poder de comunicação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça *Dois perdidos numa noite suja* põe em cena personagens que fazem parte de uma cultura alheia, de uma contracultura, cuja linguagem acaba sendo de forma inconsciente o único modo de lutar contra a realidade absoluta e fria. O dramaturgo problematiza, a partir das figuras e do espaço os fatos corriqueiros e próprios de grupos sociais marginalizados, explorando uma linguagem repleta de gírias e palavras de baixo calão.

No entanto, Plínio Marcos fez questão de frisar que escrevia sem um intuito especificamente demarcado de protesto, tendendo muito mais para o esclarecimento do modo como as classes marginalizadas da sociedade se portavam. Logo, para que isso se efetivasse era necessário mostrar como essas pessoas viviam e se comportavam, mostrando uma cultura própria e marginal.

O processo de interpretação dessa sociedade marginal pautava-se nas relações que as pessoas mantinham, remetendo deste modo à linguagem que usavam. Neste caso, resultava no emprego das linguagens especiais, como a gíria e o palavrão, as quais ocorriam a partir de convenções estabelecidas por cada grupo, gerando um processo de identificação a até mesmo de resposta quanto ao caráter subalterno de sua existência.

As personagens da peça lembram o sentido da expressão “Humano e demasiado humano” de Nietzsche trazendo a partir da desumanidade do homem, o extremo da condição

de existência, o seu duplo: a vida humana, incompleta, vazia e ao mesmo tempo completa e repleta de humanidade.

Dois perdidos numa noite suja interpreta a existência miserável das personagens que vivem obcecadas pelo sonho de possuírem, uma, sapatos e a outra, uma flauta. A trama é permeada por desgraças que atingem dois indivíduos relegados e marginalizados que trazem em si o extremo da miserabilidade humana.

Tonho e Paco, as personagens da peça, simbolizam a confluência de processos sociais e históricos, o primeiro vindo do interior com uma tradição arraigada no discurso de um Brasil arcaico e patriarcal, e o segundo, produto de uma sociedade urbana cujas relações afetivas são escorregadias, a pesar de viver na cidade, sua fala está marcada por uma formação discursiva, igualmente, machista e patriarcal.

O diálogo entre os dois constitui-se em batalha, em que a arma principal é a linguagem ferina, repleta de termos pejorativos, desde gírias até palavrões em que o baixo calão chega às raias do grotesco em essência. Nesse sentido, a palavra fere, machuca, visa atingir, desconstruindo identidades e rebaixando o sagrado e o ideal das personagens. O duelo entre elas é psicológico, cavando na psique, nos traumas e nos recalques, desvelados e desnudados via linguagem, o que se poderia denominar de um desconcerto existencial.

O ambiente em que esse conflito ocorre é degradado, descrito nos limites de um quarto de hospedaria e o mercado em que trabalham.

Os indivíduos, em raros momentos, estabelecem vínculos comunicativos, pois ocorre uma certa incomunicabilidade devido à linguagem atuar como arma e não como interatividade. Essa situação remete ao próprio individualismo e ao processo de reificação que o capitalismo impõe aos indivíduos, ficando estes sem alternativa e de certa forma prejudicados pela lógica perversa do sistema.

Na tentativa de sobrepor a situação que lhes enreda, as protagonistas mascaram suas realidades, uma vez que enfrentá-las lhes parece impossibilitar o avanço e a ascensão econômica e social. Logo, as máscaras sociais servem de proteção, de armadura na batalha que travam com suas vidas, entretanto, tal vestimenta é fraca e efêmera, ficando os sujeitos mais vulneráveis ao entorno social a que pertencem, isto é, ao tentarem se fortalecer destronam a si próprias, num processo desconcertante, sem opções, o que vai marcando cada vez mais o nível de tensão na peça.

Essa conjuntura se estabelece e tende a um desfecho trágico devido às personagens duelarem entre si, numa relação microsociedade de poder, cujas ações destinam-se a enfraquecer uma a outra. Paco tem em suas escolhas lexicais o reforço de que ele comanda a situação, visa sempre ferir o colega, com palavras de rabaixamento dos sentimentos sagrados de Tonho.

A personagem Tonho demonstra durante a trama, sua fraqueza e ingenuidade, o calão lhe serve de defesa, mas sem “maldade”, já que deposita esperanças em Paco, e assim o faz até o final da trama. Ele acredita que o companheiro de quarto, apesar de tudo, é uma boa pessoa. Mas, o leitor/público é surpreendido por um movimento de peripécia ao final do segundo ato, em que num desespero extremado, devido às provações de Paco, Tonho mata o colega, e ao fazê-lo assume para si a postura da vítima, sua identidade e também seu discurso.

Toda esta problemática é permeada pela impossibilidade de aquisição de um par de sapatos pela personagem Tonho, que tenta emprestar de Paco, o qual lhe nega. A situação até este ponto não seria tão inexorável, se não fosse, o entorno de obsessão que permeia a relação entre os dois, já que Tonho vê nos sapatos a solução de seus problemas e Paco, a possibilidade de provocação ao colega. O par de sapatos é o objeto no qual Tonho deposita todas as suas esperanças, um item de desejo, que se coloca como salvação para os seus problemas de ordem social e, sobretudo, existencial.

Plínio Marcos trabalha com a síntese de caracteres na construção das personagens, de tal modo que ao invés de prejudicar a complexidade delas tende a fortalecê-las, principalmente, no que tange aos aspectos existenciais. A força instauradora do conflito se estabelece na linguagem, com diálogos frenéticos, que na perspectiva do teatro como duplo, afirmar-se-ia que o dramaturgo conseguiu transformar o banal em conflito existencial, na sua noção mais básica, de vida ou morte.

O teatro na perspectiva de Artaud (2006) é o duplo da vida. Nesse sentido, a produção dramática de Plínio Marcos se aproxima da concepção das relações entre produção artística e sociedade. Contudo, o dramaturgo não interpretou a realidade como uma mimese, ele a problematizou, indicou nos caracteres próprios de uma peça teatral conflitos provenientes da esfera humana, incompleta por excelência.

Plínio Marcos, em *Dois perdidos numa noite suja*, construiu uma produção artística que dialoga com a vida, no seu sentido mais estrito, em que indivíduos são relegados ao ínfimo da condição humana e sua proteção é o mascaramento, seja ele físico quando se tratar do ambiente, ou social quanto se tratar das atitudes das personagens e do emprego da linguagem.

O teatro de Plínio Marcos trabalha as relações humanas e a linguagem na sua dimensão reveladora de identidades e subjetividades, a qual pode ser uma arma de ataque. Quando a meta da personagem é ferir o outro, se utilizava do exagero de certas características como recurso para reforçar a monstrosidade do outro. Paco, por exemplo, chama Tonho de “bichona”, “cavalão”, diz que o colega tem uma “patola”, isto é, assevera-se nestas expressões hiperbolizadas o reforço do grotesco, do monstruoso.

A linguagem das personagens é polifônica, permeada por vozes sociais em tensão, Paco e Tonho apresentam formações discursivas que não lhes são únicas, carregam preconceitos e noções advindas de suas convivências e da história que perpassa a existência

de cada um. Ao usarem as gírias indiciam as tonalidades das vozes punitivas, provindas da esfera social e do institucional.

O discurso das personagens é modelado pela questão histórico-social da linguagem, pois devido à mudança de papel social, o discurso tende a adequar-se e modelar-se dependendo do momento e do ambiente, que proporcionam e possibilitam certas escolhas lexicais e não outras. No léxico, refletem-se as escolhas não-lingüísticas de maneira mais clara devido ao caráter histórico e social da formação discursiva.

As personagens de Plínio Marcos, em *Dois perdidos numa noite suja*, utilizam o palavrão como cinismo e insulto, diferentemente do que ocorria no carnaval da Idade Média, em que o palavrão era resignificado e criava uma atmosfera de liberdade para quem os empregavam. A linguagem obscena evidencia-se na peça de Plínio Marcos como arma para ferir via cinismo e insulto.

Plínio Marcos ao extrapolar as regras sociais e políticas do tempo com relação ao emprego da linguagem realiza um processo de carnavalização a partir das figuras e dos diálogos em cena. Instituições e regras tidas como sagradas são dessacralizadas e nesse movimento desvelam-se uma série de problemas sociais ligados a questões políticas e econômicas. A partir da humanidade, em sua crueza, que o dramaturgo possibilita uma leitura de um mundo degradante e sem perspectivas.

Nesse sentido, a afirmativa de que o seu teatro é assaz humano, torna-se uma compreensão possível para a produção de Plínio Marcos. Humanidade esta, não restrita à superficialidade das ocorrências corriqueiras e prosaicas, mas, sobretudo, que se aprofunda nas situações aviltantes que compõe o homem nos seus níveis mais fulcrais, como o psicológico, social, econômico e existencial.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. De Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

APOLINÁRIO. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/maquinas.htm>, acesso em 11/06/2006.

ARANTES, Urias Corrêa. *Artaud: teatro e cultura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Sol, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina. Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior e outros. São Paulo: Editora Unesp/Hucitec, 1993.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi. São Paulo: Editora Universidade de Brasília/Hucitec, 1993a.

BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

BAUCHE, Henri. *Le langage populaire*. Paris: Payot, 1946. In: PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica do dicionário moderno, de 1903*. Tese de Livre-Docência. Vol. 1. USP – São Paulo, 1981.

BIAGI, Orivaldo Leme. *A contracultura e o rock'n'roll: a relação dos movimentos de contestação social e a música jovem dos anos 60 e 70*. Disponível em: http://www.nethistória.com/index.php?pagina=ver_texto&titulo_id=307, acesso em 08/06/2005.

BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BRECHT, Bertolt. *O círculo de giz caucasiano*. Trad. de Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. de Carlos Sussikind e outros. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2000.

CACCIAGLIA, Mário. *Pequena história do teatro no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1986.

CANCINO. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/ohomemdocaminho.htm#>, acesso em 16/06/2006.

CARDOSO. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/balada.htm>, acesso em 16/06/2006.

COMBLIN, Joseph. *A ideologia da segurança nacional: o poder militar na América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

DAMATTA, Roberto. *A casa & A rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. Trad. de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

D'VESSA. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/2perdidos.htm#>, acesso em 12/06/2006.

_____. Disponível em: [http://www.pliniomarcos.com/teatro/ navalha.htm#](http://www.pliniomarcos.com/teatro/navalha.htm#), acesso em 14/06/2006.

ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 1983.

FERRÉS, Joan. *Televisão subliminar: socializando através de comunicação despercebidas*. Porto Alegre: Artmed, 1998.

FLEXA. Disponível em: http://www.pliniomarcos.com/teatro/teatro_barrela.htm#, acesso 11/06/2006.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

FREIRE. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/balbina.htm#>, acesso em 15/06/2006.

GALVÃO. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com>, acesso em 08/06/2006.

_____. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/blavatsky.htm>, acesso em 16/06/2006

GARCIA. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/jornada.htm>, acesso em 11/06/2006.

_____. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/onca.htm#>, acesso em 16/06/2006

GUZIK. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/jesushomem.htm>, acesso em 13/06/2006.

_____. Disponível em: http://www.pliniomarcos.com/teatro/teatro_abajurlilas.htm, acesso em 14/06/2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. de Tomaz Tadeu Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Trad. de Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 1985.

LABAKI. Disponível em: http://www.pliniomarcos.com/teatro/teatro_mancha_roxa.htm, acesso em 16/06/2006.

LIMA. Disponível: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/danca-final.htm>, acesso em 16/06/2006

MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/jornada.htm>, acesso em 11/06/2006.

_____. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/navalha.htm#>, acesso em 14/06/2006

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

MARCOS, Plínio. *Barrela, Dois perdidos numa noite suja, Navalha na carne, Abajur Lilás, Quero, uma reportagem maldita*. São Paulo: Global, 2003.

_____. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/comecosp.htm>, acesso em 08/06/2006.

_____. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>, acesso em 11/06/2006.

_____. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>, acesso em 08/06/2006.

MARINHO. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/oracao.htm>, acesso em 15/06/2006

MEDITSCH, Eduardo. *O Rádio na Era da Informação*. Coimbra: Minerva, 1999.

MENDONÇA. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/2perdidos.htm#>, acesso em 12/06/2006.

MENDES. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/quero.htm#>, acesso em 16/06/2006.

MORAVIA, Alberto. *Contos romanos*. Trad. de Alessandra Caramori. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. Trad. de Catarina E. F. da Silva e Jeanne Sawaya. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

MOLES, Abraham. *O Kitsch*. Trad. de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1975.

NIETZSCH, Frederico. *A origem da tragédia*. Trad. de Álvaro Ribeiro. Portugal: Guimarães Editores, 1968.

OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. *Aspectos do teatro brasileiro*. Curitiba: Juruá, 2000.

PAZ, Octavio. *Convergências: ensaios sobre a arte e a literatura*. Trad. de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PEIXOTO, Fernando. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura?* São Paulo: Brasiliense, 1992.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/2perdidos.htm#>, acesso em 10/06/2006.

PRETI, Dino. *A linguagem proibida: um estudo sobre a linguagem erótica do dicionário moderno, de 1903*. Tese de Livre-Docência. Vol. 1. USP – São Paulo, 1981.

_____. *Sociolinguística: os níveis de fala, um estudo sociolinguístico do diálogo na Literatura Brasileira*. São Paulo: Nacional, 1977.

REGINA HELENA. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/homens-papel.htm#>, acesso em 14/06/2006.

REMENCHE, M. L. R. *As criações metafóricas na gíria do Sistema Penitenciário do Paraná*. Dissertação de Mestrado (Estudos da Linguagem). UEL- Londrina, 2003.

RIOS. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/jesushomem.htm>, acesso em 13/06/2006

_____. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/balbina.htm#>, acesso em 15/06/2006

ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura*. Trad. de Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972.

ROUQUIÉ, Alain. *O estado militar na América Latina*. Trad. de Leda Rita Cintra Ferraz. São Paulo: Alfa-Omega, 1984.

RÜDIGER, Francisco. *A Escola de Frankfurt*. In: HOHLFELDT, Antonio, MARTINO, Luis C., FRANÇA, Vera Veiga. *Teorias da comunicação – conceitos, escolas e tendências*. Petrópolis: Vozes, 2001.

SAUSSURE, F. de. *Curso de Lingüística Geral*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1971.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SMEAD, Howard. *Don't trust anyone over thirty: The first four decades of the baby boom*. Disponível em: <http://www.howardsmead.com/boom.htm>, acesso em 16/12/2006.

VIEIRA. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/verde.htm>, acesso em 16/06/2006.

_____. Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/teatro/feira-livre.htm>, acesso em 16/06/2006.

ANEXOS

ANEXO I – Dois perdidos numa noite suja

FONTE: MARCOS, Plínio. *Barrela, Dois perdidos numa noite suja, Navalha na carne, Abajur Lilás, Quero, uma reportagem maldita*. São Paulo: Global, 2003. pp. 63-134.

DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA

Personagens

Tonho

Paco

I ATO

Cenário:

Um quarto de hospedaria de última categoria, onde se vêem duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas, etc.

Nas paredes estão colados recortes, fotografias de time de futebol e de mulheres nuas.

Primeiro Quadro

(Paco está deitado em uma das camas. Toca muito mal uma gaita. De vez em quando, pára de tocar, olha para seus pés, que estão calçados com um lindo par de sapatos, completamente em desacordo com sua roupa. Com a manga do paletó, limpa os sapatos. Paco está tocando, entra Tonho, que não dá bola para Paco. Vai direto para sua cama, senta-se nela e, com as mãos, a examina.)

TONHO — Ei! Pára de tocar essa droga.

(Paco finge que não ouve.)

TONHO — *(Gritando.)* Não escutou o que eu disse? Pára com essa zoeira!

(Paco continua a tocar.)

TONHO — É surdo, desgraçado?

(Tonho vai até Paco e o sacode pelos ombros.)

TONHO — Você não escuta a gente falar?

PACO — *(Calmo.)* Oi, você está aí?

TONHO — Estou aqui para dormir.

PACO — E daí? Quer que eu toque uma canção de ninar?

TONHO — Quero que você não faça barulho.

PACO — Puxa! Por quê?

TONHO — Porque eu quero dormir.

PACO — Ainda é cedo.

TONHO — Mas eu já quero dormir.

PACO — E eu, tocar.

TONHO — Eu paguei pra dormir.

PACO — Mas não vai conseguir.

TONHO Quem disse que não?

PACO — As pulgas. Essa estrebaria está assim de pulgas.

TONHO — Disso eu sei. Agora quero que você não me perturbe.

PACO — Poxa! Mas o que você quer?

TONHO — Só quero dormir.

PACO — Então pára de berrar e dorme.

TONHO — Está bem. Mas não se meta a fazer barulho.

(Tonho volta para sua cama, Paco recomeça a tocar.)

TONHO — Pára com essa música estúpida! Não entendeu que eu quero silêncio?

PACO — E daí? Você não manda.

TONHO — Quer encrenca? Vai ter! Se soprar mais uma vez essa droga, vou quebrar essa porcaria.

PACO — Estou morrendo de medo.

TONHO — Se duvida, toca esse troço.

(Paco sopra a gaita. Tonho pula sobre Paco. Os dois lutam com violência. Tonho leva vantagem e tira a gaita de Paco.)

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.

TONHO — Experimenta.

PACO — Se duvida, joga.

TONHO — Jogo. E daí?

PACO — Então joga.

TONHO — Você só tem boca-dura.

PACO — É melhor você me dar essa merda.

TONHO — Não enche o saco.

PACO — Anda logo. Me dá isso.

TONHO — Não vou dar.

(Paco pula sobre Tonho. Esse mais uma vez leva vantagem. Joga Paco longe com um empurrão.)

TONHO — Tá vendo, palhaço? comigo você só entra bem.

PACO — Eu quero minha gaita.

TONHO — Se você ficar bonzinho, amanhã de manhã eu devolvo.

PACO — Quero a gaita já.

TONHO — Não tem acordo.

(Pausa. Tonho deita-se, e Paco fica onde está, olhando Tonho.)

TONHO — Vai ficar aí me invocando?

PACO — Já estou invocado há muito tempo.

TONHO — Poxa! Vê se me esquece, Paco.

PACO — Então me dá a gaita.

TONHO — Você não toca?

PACO — Não vou tocar.

TONHO — Palavra?

PACO — Juro.

TONHO — Então toma. *(Tonho joga a gaita na cama de Paco.)* Se tocar, já sabe. Pego outra vez e quebro.

(Paco limpa a gaita e a guarda. Olha o sapato, limpa com a manga do paletó.)

PACO — Você arranhou meu sapato. *(Molha o dedo na boca e passa no sapato.)* Meu pisante é legal pra chuchu. *(Examina o sapato.)* Você não acha bacana?

TONHO — Onde você roubou?

PACO — Roubou o quê?

TONHO — O sapato.

PACO — Não roubei.

TONHO — Não mente.

PACO — Não sou ladrão.

TONHO — Você não me engana.

PACO — Nunca roubei nada.

TONHO — Pensa que sou bobo?

PACO — Você está enganado comigo.

TONHO — Deixa de onda e dá o serviço.

PACO — Que serviço?

TONHO — Está se fazendo de otário? Quero saber onde você roubou esses sapatos.

PACO — Esses?

TONHO — É.

PACO — Mas eu não roubei.

TONHO — Passou a mão.

PACO — Não sou disso.

TONHO — Conta logo. Onde roubou?

PACO — Juro que não roubei.

TONHO — Canalha! Jurando falso.

PACO — Não enche o saco, poxa!

TONHO — Então se abre logo.

PACO — Que você quer? Não roubei e fim.

TONHO — Mentiroso! Ladrão! Ladrão de sapato!

PACO — Cala essa boca!

TONHO — Ladrão sujo!

PACO — Eu não roubei.

TONHO — Ladrão mentiroso!

PACO — Não roubei! Não roubei!

TONHO — Confessa logo, canalha!

PAGO — *(Bem nervoso.)* Eu não roubei! Eu não roubei! Eu não roubei! *(Começa a chorar.)*

Não roubei! Poxa, nunca fui ladrão! Nunca roubei nada! Juro! Juro! Juro que não roubei!

Juro!

TONHO — *(Gritando.)* Pára com isso!

PACO — Eu não roubei!

TONHO — Está bem! Está bem! Mas fecha esse berreiro. *(Paco pára de chorar e começa a rir.)*

PACO — Você sabe que não afanei nada.

TONHO — Sei lá.

PACO — O pisante é bacana, mas não é roubado.

TONHO — Onde achou?

PACO — Não achei.

TONHO — Onde conseguiu, então?

PACO — Trabalhando.

TONHO — Pensa que sou trouxa?

PACO — Parece. *(Ri.)*

TONHO — Idiota!

(Paco ri.)

TONHO — Nós dois trabalhamos no mesmo serviço. Vivemos de biscate no mercado. Eu sou muito mais esperto e trabalho muito mais que você. E nunca consegui mais do que o suficiente pra comer mal e dormir nesta espelunca. Como então você conseguiu comprar esse sapato?

PACO — Eu não comprei.

TONHO — Então roubou.

PACO — Ganhei.

TONHO — De quem?

PACO — De um cara.

TONHO — Que cara?

PACO — Você não manja.

TONHO — Nem você.

PACO — Não manjo. Mas ele me deu o sapato.

TONHO — Por que alguém ia dar um sapato bonito desses pra uma besta como você?

PACO — Ah, você também acha meu sapato legal?

TONHO — Acho. E daí?

PACO — Já morei.

TONHO — O quê?

PACO — Toda sua bronca.

TONHO — Que bronca, seu?

PACO — Você bota olho gordo no meu pisante.

TONHO — Você é louco.

PAGO — Louco nada. Agora eu sei por que você sempre invoca comigo.

TONHO — Você é uma besta.

PACO — Você tem um sapato velho, todo jogado-fora, e inveja o meu, bacana paca.

TONHO — Eu, não.

PACO — Invejoso!

TONHO — Cala essa boca!

PACO — De manhã, quando saio rápido com meu sapato novo e você demora aí forrando sua droga com jornal velho, deve ficar cheio de bronca.

TONHO — Palhaço!

PACO — *(Gargalha.)* Por isso é que você é azedo. Coitadinho! Deve ficar uma vara quando pisa num cigarro aceso. *(Paco representa uma pantomima.)* Lá vem o trouxão, todo cheio de panca. *(Anda com pose.)* Daí, um cara joga a bia de cigarro, o trouxão não vê e pisa em cima. O sapato do cavalão é furado, ele queima o pé e cai da panca. *(Paco pega seu pé e finge que assopra.)* Ai! Ai! Ai! *(Paco começa a rir e cai na cama gargalhando.)*

TONHO — *(Bravo.)* Chega!

(Paco aponta a cara de Tonho e estoura de tanto rir.)

TONHO — Pára com isso, Paco!

(Paco continua a rir. Tonho pula sobre ele e, com fúria, dá violentos socos na cara de Paco. Este ainda ri. Depois, perde as forças e pára; Tonho continua batendo. Por fim, pára, cansado, ofegante, volta pra sua cama. Deita-se. Depois de algum tempo levanta a cabeça e vendo que Paco não se move, demonstra preocupação. Aproxima-se de Paco e o sacode.)

TONHO — Paco! Paco!

(Paco não dá sinal de vida.)

TONHO — Desgraçado! Será que morreu?

(Tonho enche um copo com água de uma moringa e o despeja na cara de Paco.)

PACO — Ai! Ai!

TONHO — Ainda bem que não morreu.

PACO — Você me machucou.

TONHO — Quando dou é pra valer.

PACO — Você me paga.

TONHO — Quer mais?

PACO — Não sabe brincar, canalha?

TONHO — Eu não estava brincando.

PACO — Vai ter forra.

TONHO — Você não é de nada.

PACO — Você não perde por esperar.

TONHO — Deixa isso pra lá. Não foi nada.

PACO — Não foi nada porque não foi na sua cara.

(Tonho ri.)

PACO — Mas isso não vai ficar assim, não.

TONHO — Não. Vai inchar pra chuchu. *(Ri.)*

PACO — Está muito alegre.

TONHO — Poxa, você não gosta de tirar um sarro?

PACO — Quem ri por último ri melhor.

TONHO — Agora cale a boca. Fiquei cansado de bater em você. Quero dormir.

PACO — Se tem coragem de dormir, dorme.

TONHO — Que quer dizer com isso?

PACO — Nada. Dorme...

TONHO — Vai querer me pegar dormindo?

PACO — Não falei nada.

TONHO — Nem pense em me atacar. Não esqueça a surra que te dei.

PACO — Não esqueço fácil.

TONHO — Acho bom. E fique sabendo que posso te dar outra a hora que eu quiser.

PACO — Duvido muito.

TONHO — Fecha essa latrina de uma vez, paspalho.

PACO — Falo quanto quiser.

TONHO — Você só sabe resmungar.

PACO — Você sabe muita coisa.

TONHO — Mais do que você, eu sei.

PACO — Muito sabido. Por que, em vez de carregar caixa no mercado, não vai ser presidente da república?

TONHO — Quem pensa que eu sou? Um estúpido da sua laia? Eu estudei. Estou aqui por pouco tempo. Logo arranjo um serviço legal.

PACO — Vai ser lixeiro?

TONHO — Não, sua besta. Vou ser funcionário público, ou outra droga qualquer. Mas vou. Eu estudei.

PACO — Bela merda. Estudar, pra carregar caixa.

TONHO — Só preciso é ganhar uma grana pra me ajeitar um pouco. Não posso me apresentar todo roto e com esse sapato.

PACO — Se eu tivesse estudado, nunca ia ficar assim jogado-fora.

TONHO — Fiquei assim, porque vim do interior. Não conhecia ninguém nessa terra, foi difícil me virar. Mas logo acerto tudo.

PACO — Acho difícil. Você é muito trouxa.

TONHO — Você é que pensa. Eu fiz até o ginásio. Sei escrever à máquina e tudo. Se eu tivesse boa roupa, você ia ver. Nem precisava tanto, bastava eu ter um sapato... assim como o seu. Sabe, às vezes eu penso que, se o seu sapato fosse meu, eu já tinha me livrado dessa vida. E é verdade. Eu só dependo do sapato. Como eu posso chegar em algum lugar com um pisante desses? Todo mundo a primeira coisa que faz é ficar olhando para o pé da gente. Outro dia, me apresentei pra fazer um teste num banco que precisava de um funcionário. Tinha um monte de gente querendo o lugar. Nós entramos na sala pra fazer o exame. O sujeito que parecia ser o chefe bateu os olhos em mim, me mediu de cima a baixo. Quando viu o meu sapato, deu uma risadinha, me invocou. Eu fiquei nervoso paca. Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado. Mas, poxa, daquele jeito, encabulei e errei tudo. E era tudo coisa fácil que caiu no exame. Eu sabia responder àqueles problemas. Só que, por causa do meu sapato, eu me afobei e entrei bem. *(Pausa.)* Que diz, Paco?

PACO — Digo que quando você começa a falar, você enche o saco.

TONHO — Com você a gente não pode falar sério.

PACO — Você só sabe chorar.

TONHO — Estava me abrindo com você, como um amigo.

PACO — Quem tem amigo é puta de zona.

TONHO — É...

(Pausa longa. Paco tira a gaita do bolso e fica brincando com ela.)

TONHO — Quer tocar, toque.

PACO — Posso tocar?

TONHO — Faça o que lhe der na telha.

PACO — Não vou perturbar o seu sono?

TONHO — Não. Pode tocar.

PACO — Tocarei em sua honra.

(Paco começa a tocar. Tonho acende um cigarro e dá uma longa tragada. Luz apaga. Fim do

primeiro quadro.)

Segundo Quadro

(Paco está deitado, entra Tonho. Paco pára de tocar.)

TONHO — Pode continuar tocando.

PACO — Eu toco quando quero.

TONHO — Pensei que tinha parado por minha causa.

PACO — Paro só quando eu quero, ninguém manda em mim.

TONHO — Esqueceu de ontem?

PACO — Eu não esqueço de nada.

TONHO — Então deveria saber que, a hora que me encher, eu faço você parar na marra.

PACO — Não pense que todo dia é dia santo. Ontem foi ontem

TONHO — E hoje é a mesma coisa.

PACO — Se eu quiser, eu toco. Você não faz nada.

TONHO — Você é muito valente. Mas por que parou quando e. cheguei? Ficou com medo?

PACO — Eu, ter medo de homem? No dia que eu tiver medo de homem, não uso mais calça com braguilha, nem saio mais na rua.

TONHO — Então por que parou quando eu cheguei?

PACO — Eu quero te dar um aviso.

TONHO — Dar um aviso pra mim?

PACO — Não. Pra sua avó.

TONHO — O que é que você quer me avisar?

PACO — O que o negrão mandou te avisar, poxa.

TONHO — Que negrão?

PACO — Que negrão! Aquele lá do mercado.

TONHO — Como vou saber quem é? Lá tem muitos negrões.

PACO — Esse você manja. É um que usa gorrinho de meia de mulher para alisar o cabelo.

TONHO — O que ele quer comigo?

PACO — Ele mandou avisar que vai te dar tanta porrada, que é até capaz de te apagar.

TONHO — Mas o que eu fiz pra ele?

PACO — Sei lá! Só sei que ele disse que você é muito fresco e que ele vai acabar com essa

frescura. Que você é um cara que não agüenta nem um peido e que ele vai te ensinar a não se atravessar na vida dos outros.

TONHO — Quando ele falou isso?

PACO — Hoje, no bar, me chamou e disse tudo. Falou que eu era um cara legal, mas que você era o fim da picada.

(pausa.)

TONHO — Acho que você fez alguma fofoca.

PACO — Poxa, logo eu! Eu não sou disso.

TONHO — Por que o negrão iria se invocar comigo? Não fiz nada pra ele.

PACO — Se você não sabe, eu vou saber?

TONHO — Alguém aprontou pra mim.

PACO — Azar seu. O negrão é fogo numa briga.

TONHO — Só queria saber por que ele ficou com bronca de mim.

PACO — O que eu sei é que ele está uma vara com você. *(Para.)* Agora você não vai mais poder baixar no mercado.

TONHO — Por que não?

PACO — Vai me enganar que você vai encarar o negrão? Ele come a tua alma. O negrão é espeto. Você não conhece ele. Briga paca. Uma vez ele pegou um chofer que dava uns dez de você, quase matou o desgraçado de tanta porrada que deu. *(Pausa.)* Você tem medo do negrão?

TONHO — *(Sem convicção.)* Eu, não.

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?

TONHO — Sei lá! Ele não me fez nada. Nem eu pra ele.

PACO — Poxa, ele disse que você é fresco. Vai lá e briga. Ele é que quer.

TONHO — Você só pensa em briga.

PACO — Eu, não. Mas se um cara começa a dizer pra todo mundo que eu sou fresco e os cambaus, eu ferro o miserável. Comigo é assim. Pode ser quem for; folgou, dou pau. *(Pausa.)* Como é? Você vai fazer como eu, ou vai dar pra trás?

TONHO — Você podia quebrar o meu galho com o negrão.

PACO — Eu, não. Em briga dos outros, eu não me meto.

TONHO — Bastava você saber o que eu fiz pra ele.

PACO — Poxa, em que caminhão você trabalhou hoje?

TONHO — No caminhão de peixe.

PACO — Era o caminhão do negrão. Ele sempre trabalha aí.

TONHO — Mas o negrão nem estava no mercado.

PACO — E daí? Só porque ele não estava, você foi pondo o bedelho?

TONHO — O chofer é que quis.

PACO — Deixa querer, quando é assim.

TONHO — Eles não iam ficar esperando a vida toda pra descarregar.

PACO — Isso não é problema seu.

TONHO — Se eu não pegasse, outro pegava.

PACO — E pegava também a bronca do negrão.

(Pausa.)

PACO — O que você vai fazer?

TONHO — Vou falar com ele.

PACO — Olha que ele te capa. Ele não é de dar arreglo.

TONHO — Que vou fazer, então?

PAGO — Sei lá! O negrão sacaneado é espeto.

TONHO — O único jeito é falar com o negrão.

PACO — Não vai dar pé.

TONHO — Então não tem remédio.

PACO — Quando você ver ele, antes de conversar, dá uma porrada.

TONHO — Depois ele me mata.

PACO — Mata ele primeiro. Você não é macho?

TONHO — Mas não estou a fim de matar ninguém.

PACO — Poxa, você é um cagão. O negrão não é bicho.

TONHO — Disso eu sei.

PACO — Então calça a moleira dele. *(Pausa.)* Quer que eu avise que você vai topar ele?

TONHO — Pra que isso? Não precisa avisar nada.

PACO — Limpa a tua barra. O negrão pode ficar pensando que você é de alguma coisa. Eu duvido, mas às vezes ele é até capaz de afinar.

TONHO — A única saída é bater um papo com ele.

PACO — Você não está a fim de briga, já vi tudo.

TONHO — E não estou mesmo.

PACO — Homem de merda que você é.

TONHO — Só porque não quero me pegar com o negrão?

PACO — Poxa, ele anda dizendo que você é fresco. Deixa barato, vai deixando. Um dia a

turma começa a passar a mão no teu rabo, daí vai querer gritar, mas já é tarde, ninguém mais respeita.

(Pausa.)

TONHO — Eu não posso brigar com o negrão! Será que você não se manca? O negrão é um cara sem eira nem beira, não tem onde cair morto. Para ele tanto faz, como tanto fez. Não conta com o azar, entendeu?

PACO — Você está é com o rabo na mão.

TONHO — Não é medo. É que posso evitar encrenca. Falo com o negrão e acerto os ponteiros. Poxa, se eu faço uma besteira qualquer, minha mãe é que sofre. Ela já chorou paca no dia que saí de casa.

PACO — Vai me enganar que você tem casa?

TONHO — Claro, como todo mundo.

PACO — Então, que veio fazer aqui? Só encher o saco dos outros? Poxa, fica lá na sua casa.

TONHO — Eu bem que queria ficar. Mas minha cidade não tem emprego. Quem quer ser alguma coisa na vida tem que sair de lá. Foi o que fiz. Quando acabei o exército, vim pra cá. Papai não pode me ajudar...

PACO — Quem tem papai é bicha.

TONHO — Você não tem pai, por acaso?

PACO — Claro que eu tive um pai. Não sou filho de chocadeira. Só que não sei quem é. Pai pode ser qualquer um. Mãe é que a gente sabe quem é.

TONHO — Eu sei quem é meu pai.

PACO — Quem é teu pai?

TONHO — Quem você queria que fosse? Meu pai é meu pai.

PACO — Sei lá se é. Sua velha pode trepar com qualquer um.

TONHO Olha lá, miserável. Minha mãe é uma santa, e eu não admito que você fale mal dela.

PACO — Guarda seus gritos pro negrão.

TONHO — Não vou enfrentar negrão nenhum.

PACO — Então volta pro rabo da saia da tua mãe.

TONHO — Vou voltar, mas só quando me aprumar na vida.

PACO — Então nunca mais vai ver sua coroa.

TONHO — E por que não?

PACO — Não força a paciência. Você nunca vai ser ninguém.

TONHO — Eu só preciso de um sapato. Uma boa apresentação abre as portas. Se eu tivesse sorte de me ajeitar logo que cheguei, a essas horas estava longe daqui. Mas dei azar. O sapato

estragou. Eu não tenho coragem de ir procurar emprego com essa droga nos pés. Tenho que desafogar aqui no mercado. Quando escrevo pra casa, digo que está tudo bem, pra sossegar o pessoal. Sei que eles não podem me ajudar. Vou me agüentando. Um dia me firmo.

PAGO — Vou te dar um alô. Volta pra tua casa. Aqui você só vai entrar bem.

TONHO — Vontade de voltar não me falta.

PACO — Então vai logo, que já vai tarde.

TONHO — Não. Meu negócio é aqui.

PACO — Poxa, não escutou eu te dizer que aqui não vai dar pé?

TONHO — Não sei por que não vou me dar bem.

PACO — Você é muito escamoso. Tem medo de pedir emprego por causa do sapatão. Tem medo de encarar o negrão. Desse jeito, só pode tubular.

TONHO — Você podia me ajudar.

PACO — Ninguém me ajuda. Por que vou te ajudar?

TONHO — E só você me emprestar seu sapato. Eu arranjo, emprego, depois, se eu puder fazer alguma coisa por você eu faço.

PACO — Eu, te emprestar meu sapato? Não tenho filho do seu tamanho.

TONHO — É só um dia.

PACO — Sai pra lá. Se vira de outro jeito.

TONHO — Poxa, Paco. Me quebra esse galho. Amanhã mesmo ia procurar emprego. Não precisava mais voltar nessa merda de mercado.

PACO — Quem gosta de você é o negrão. Ele vai ficar muito triste se você não baixar mais no mercado.

TONHO — Você até parece que quer ver minha caveira.

PACO — Quero ver você se pegar com o negrão. Isso é que eu quero ver. *(Pausa.)* Se o negrão te pega, não vai adiantar chamar pela mamãe. Ele vai te arrebentar.

TONHO — Amanhã a gente vê como vai ser.

PACO — Vou cagar de rir.

TONHO — Não vai acontecer nada.

PACO — Vai fugir?

TONHO — Eu, não.

PACO — Poxa, o cara é machão.

TONHO — Não sou mais valente que ninguém.

PACO — Se pensa que vai engrupir o negrão, está enganado. O negrão é vivo paca. Ele vai te enrubar.

(Os dois ficam quietos. Luz apaga. Fim do segundo quadro.)

Terceiro Quadro

(Tonho está deitado, Paco vai entrando. Sentase na cama, fica olhando fixo para Tonho. Só depois de muito tempo é que fala.)

PACO — Você é um trouxa.

TONHO — Você não tem nada que ver com a minha vida.

PACO — Minou como uma bicha. Poxa, que papelão!

TONHO — Papelão, não. Bati um papo com o negrão, ficou tudo certo.

PACO — Você é que acha.

TONHO — O negrão está legal comigo. Até tomamos umas pinguinhas juntos.

PACO — Muito bonito pra sua cara. O sujeito te cafetina, você ainda paga bebida pra ele.

Você é um otário. Deu a grana do peixe pro negrão. Quem trabalha pra homem é relógio de ponto ou bicha. Depois que você se arrancou, ele tirou um bom sarro às tuas custas. Todo mundo mijou de rir.

TONHO — O negrão contou que eu dei o dinheiro pra ele?

PACO — Claro! Você é trouxa. E agora todo mundo sabe.

TONHO — Só dei metade. Foi pra evitar briga. Eu estudei, não preciso me meter em encrenca.

PACO — E acha que livrou sua cara?

TONHO — Então? Agora tá tudo certo.

PAGO — Só que todo dia ele vai te dar uma prensa.

TONHO — Não sei por quê.

PACO — Porque você é um trouxa. Ele disse que não pega mais no pesado. É só ver você num caminhão, ele chega como quem não quer nada e diz que era carroto dele. Daí, te achaca. Se você achar ruim, te sapeca o braço e leva toda a grana. Se você ficar bonzinho, é tudo meio a meio. *(Pausa.)* O negrão é um sujeito de sorte. Arranjou uma mina. O apelido dele ficou “Negrão Cafifa”. Bota as negas dele pra se virar, enquanto ele fica no bem-bom enchendo a cara de cachaça. *(Pausa.)* Você está frito e mal pago. Otário só entra bem.

(Pausa.)

TONHO — O negrão está enganado comigo.

PACO — Não sei por quê. Ele é vivo, conhece o gado dele.

TONHO — Se ele pensa que vou trabalhar pra ele, está muito enganado.

PACO — Você já trabalhou um dia.

TONHO — Eu só quis evitar encrenca.

PAGO — E se deu mal. Por isso eu falei que você tinha que encarar. Não me escutou, é metido a malandro, caiu do cavalo. Homem não corre do pau.

TONHO — Eu não quero nada disso. Eu estudei, Paco. Amanhã ou depois, compro um sapato, arrumo um emprego de gente e nunca mais quero saber do mercado.

PACO — Não vai ser mole. Se antes de você trabalhar pra homem não dava, agora então é que não dá mesmo.

TONHO — O negrão não pode fazer isso comigo. Não é direito.

PACO — Quem mandou você afinar? Agora é dureza fazer a moçada pensar que você é de alguma coisa. Seu apelido lá no mercado agora é “Boneca do Negrão”.

TONHO — Boneca do Negrão é a mãe!

PACO — *(Avançando.)* A mãe de quem?

TONHO — Sei lá! A mãe de quem falou.

PACO — Veja lá, Boneca do Negrão! Não folga comigo, não. Já tenho bronca sua porque inveja o meu sapato. Se me enche o saco, te dou umas porradas. Depois, não adianta contar pro teu macho, que eu não tenho medo de negrão nenhum.

TONHO — Cala essa boca!

PACO — Está confiando na sorte, Boneca do Negrão!

TONHO — Não quero mais conversa com você.

PACO — Agora a Boneca só fala com o negrão. Mina certinha é assim. O negrão está bem servido.

TONHO — Poxa, Paco, vê se me esquece.

(Pausa. Tonho deita-se de costas para Paco.)

PACO — Volta pra casa do papai, Boneca. Lá o negrão não pega você. *(Pausa.)* Lá no mercado você está de barra suja. Se fosse você, não ia mais lá. *(Pausa.)* Amanhã vai ser fogo pra você. Todo mundo vai te tomar o pêlo.

TONHO — Amanhã não vou no mercado.

PACO — Vai procurar emprego com esse sapatão jogado-fora?

TONHO — Não. Tenho um troço pra vender. Vou andar por aí. Se passar pra frente, pego um bom dinheiro.

PACO — O que é?

TONHO — Um troço que o chofer deu pra vender pra ele.

PACO — Mas que troço é?

TONHO — Não é da sua conta.

PACO — Mas você pode falar, poxa!

TONHO — Pra que falar? Pra você dar azar?

PACO — Não sou que nem você que seca o sapato dos outros.

TONHO — Eu não seco nada.

PACO — Vive invejando meu pisante.

TONHO — Não é nada disso. Só queria emprestado seu sapato por um ou dois dias. Isso não é secar.

PACO — Não, não é! Você se invoca comigo todo dia por quê? Inveja!

TONHO — Me invoco porque você só sabe encher o saco.

PACO — Tentar te abrir o olho é encher o saco? Tá bom, daqui pra frente não aviso mais nada.

TONHO — Você, pra avisar, faz uma onda do cacete.

PACO — Onda, não. Você é que custa pra se mancar das coisas.

TONHO — Você que estica tudo. Um trocinho assim, você deba desse tamanho.

PACO — Tá bom, eu que estico. Aparece amanhã no mercado pra você ver. Todo mundo vai chamar você de Boneca do Negrão.

TONHO — Deixa chamar.

PACO — Você vai gostar?

TONHO — Glaro que não.

PACO — Então o que você vai fazer?

TONHO — Finjo que não é comigo.

PACO — Bela coisa! Não vai adiantar nada.

TONHO — Então o que você pensa que eu devo fazer?

PACO — Eu não penso nada.

TONHO — Mas você não acha nada?

PACO — Acho que você devia brigar com o negrão.

TONHO — Já te disse que não posso.

PACO — Só porque ele é grande? Quanto mais alto, maior o tombo.

TONHO — Não é isso, poxa. Eu estudei. Uma briga com o negrão não acaba nunca. Se eu aceno ele hoje, ele me pega de faca amanhã. Se escapo amanhã, ele me pega depois. Só acaba com a morte.

PACO — Mata ele.

TONHO — Eu estudei, meu chapa. Não estou a fim de apodrecer na cadeia por causa de um desgraçado qualquer.

PACO — Então volta pra casa do papai.

TONHO — Também não posso. Preciso acertar minha vida aqui. Lá naquela cidade não tenho o que fazer. Os empregos já estão ocupados, ou pagam menos que aí no mercado. Preciso acertar logo pra ajudar a minha família. Já fizeram um puta sacrifício pra eu estudar. Não sei como fui ficar nessa fossa.

PACO — É. Você está perdido e mora longe.

TONHO — Pra você ver. Minha situação não é mole. Por isso que às vezes perco a esportiva com você.

PACO — Não me venha com essa. Seu negócio comigo você já falou outro dia. É a bronca do meu pisa, que você acha legal paca. Até começou a dizer que eu tinha roubado.

TONHO — Não é nada disso.

PACO — É inveja. Por isso que você se invoca quando toco gaita.

TONHO — Deixa de bobagem, Paco.

PACO — Bobagem? Inveja é um troço que atrapalha a vida dos outros.

TONHO — Meu problema é outro. Eu fico pensando na minha casa, no meu pessoal.

PACO — Corta essa onda! Essas suas histórias me dão um puta sono. Só sabe falar papai, mamãe. Poxa, que papo-furado esse seu. Depois não quer que a moçada te ache fresco.

TONHO — É, acho que você tem razão... *(Pausa.)* Eu acho que é isso mesmo. Implico com você por causa do sapato.

PACO — Confessou que tem inveja de mim. Eu já sabia desde Outro dia.

TONHO — Não é inveja de você, que é um coitado. É por causa dos meus sapatos que são velhos. Eu tenho vergonha deles.

PACO — O meu pisante é novo e bonito.

TONHO — Um pouco grande pra você.

PACO — Boto um pouco de jornal e ele fica uma luva.

TONHO — Pra mim, que sou mais alto que você, ele deve servir direitinho.

PACO — Mas é meu.

TONHO — Eu sei... Eu sei...

(Pausa longa. Paco começa a tocar a sua gaita. Tonho fuma. Depois, pega do seu paletó, que está debaixo do travesseiro, um revólver.)

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.)

PAGO — Que é?... Poxa, não vem com idéia de jerico 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.

PACO — Pra que isso, então?

TONHO — Foi o que o cara lá no mercado deu pra eu passar nos cobres.

PACO — Poxa, pensei... Poxa, você é um bom cara. Fiquei encagaçado. Pensei que você ia afanar o meu sapato.

TONHO — Não tinha pensado nisso, mas até que é boa idéia.

PACO — O revólver está sem bala, lembra? Você mesmo que falou.

TONHO — É, está sem bala.

PACO — É bom não esquecer isso. Que, sem arma, ninguém bota a mão no meu sapato.

TONHO — Pode ficar sossegado, não vou tentar.

PACO — *(Pega um alicate.)* Agora fique sabendo de uma coisa, se vier com parte de besta, vai levar ferro.

TONHO — Você é muito valente.

PACO — Não tem negrão nenhum pra tirar dinheiro de mim.

TONHO — Corta esse papo!

PACO — Então não se mete comigo.

(Pausa.)

TONHO — Só queria saber onde você conseguiu esse sapato.

PACO — Já falei. Um cara me deu.

TONHO — A troco de nada?

PACO — Ele me viu tocar, gostou e me deu.

TONHO — Poxa, não mente.

PACO — Não estou mentindo.

TONHO — Você vai querer que eu engula essa conversa?

PACO — Se não quiser acreditar, se dane.

TONHO — Poxa, você toca mal paca.

PACO — Gaita eu toco mal, paspalhão. Eu estou tentando aprender. Mas na flauta eu sou cobra.

TONHO — Você toca flauta?

PACO — Eu tiro tudo quanto é chorinho.

(Pausa longa. Tonho pega o maço de cigarros, acende um.)

TONHO — Quer fumar?

PACO — Vai me dar um?

TONHO — Pega.

(Joga um cigarro.)

PACO — Puta milagre!

(Os dois fumam em silêncio.)

TONHO — Onde você aprendeu a tocar flauta?

PACO — No asilo. Lá eles ensinam pra gente!

TONHO — Onde foi parar a sua flauta?

PACO — Passaram a mão nela.

TONHO — E o otário deixou. Onde estava o alicate?

PACO — Eu estava chapado paca. Me apaguei na calçada mesmo. Quando acordei, cadê a flauta? Algum desgraçado tinha passado a mão nela. Daí, me estrepei do primeiro ao quinto.

TONHO — Por que não compra outra?

PACO — Como? Ganhava grana com a flauta, tocando aí pelos bares. Sem ela, tubulei. Me virando aí pelo mercado, estou perdido e mal pago.

TONHO — É.

PACO — Mas, quando aprender gaita, adeus, mercado. Dou pinote. Me largo na vida de novo. Não quero outra coisa. Só ali no come-e-dorme. Pelos bares, enchendo a caveira de cachaça, às custas dos trouxas. Você precisa ver, seu. Arrumava cada jogada! Sentava na mesa dos bacanas. Bebia, bebia, bebia, tocava um pouquinho só e metia o olho coxa da mulherada. Era de lascas. Poxa, vida legal eu levava.

TONHO — Se quiser treinar nessa gaita, treina.

PACO — O negócio é esse.

(Paco começa a tocar.)

TONHO — Eu só queria um par de sapatos. Eu, às vezes, fico morto de vergonha quando na rua olho para os pés das pessoas que passam. Todos calçam um pisante legal. Só eu que uso essa porcaria toda furada. Isso me deixa na fossa... Chego até a pensar em me matar.

(Paco tira um som monstruoso da gaita. Paco pára de toca efica olhando fixo para Tonho.)

Depois cai na gargalhada.)

TONHO — Qual é a graça?

PACO — Poxa, você é cheio de piada.

TONHO — Você é uma besta.

PACO — Posso ser uma besta, mas tenho um puta sapato bacana.

TONHO — Toca essa merda. Enquanto toca, você não fala besteira *(Paco ri e começa a tocar balançando o pé provocadoramente.)*

TONHO — Pare com essa pata.

PACO — *(Rindo.)* Você manda, chefe.

(Pausa.)

TONHO — *(Como desculpa.)* Eu ando bronqueado... É por causa desses sapatos.

(Paco volta a tocar.)

TONHO — Se eu tivesse esses sapatos, tudo seria fácil. Eu arranjava um bom emprego.

(Pausa.) Sabe, Paco, eu estive pensando que você podia me emprestar o seu sapato.

PACO — Ficou goiaba?

TONHO — Só até eu arrumar emprego.

PACO — Olha pra minha cara. Vê se eu tenho cara de trouxa.

TONHO — É só pra me ajudar. Depois que eu tiver trabalhando, te ajudo a comprar a flauta.

PACO — Olha pra você. *(Faz gesto.)*

TONHO — Poxa, você não entende nada.

PACO — Te manjo, vagabundo. Te empresto meu pisante, você se manda e eu fico no oraveja.

TONHO — Não é nada disso. Só pensei...

PACO — Pensando morreu um burro.

TONHO — Que devia ser teu pai.

PACO — Que dormia com sua mãe.

TONHO — Chega, pombas!

PACO — Chega uma ova!

TONHO — É melhor calar a boca.

PACO — Cala a tua primeiro.

TONHO — Está bem.

PACO — Pô, só sabe agourar meu sapato.

TONHO — Chega, poxa!

PACO — É isso mesmo. Toda noite é o mesmo papo-furado. Ando até apavorado de tirar o

pé do sapato. Tenho medo de dar sopa e você afanar.

TONHO — Não sou ladrão.

PACO — Sei lá!

TONHO — É melhor mbrar esse assunto

PACO — Você que começou.

TONHO — Então acaba.

PACO — Acaba.

(Os dois ficam quietos.)

TONHO — Só preciso de um sapato. Eu estudei, poxa. Podia ser até alguém na vida. Sou inteligente, podia ter uma chance. Não precisava viver nessa bosta como um vagabundo qualquer. Tenho que aturar até desaforo.

PACO — Você fala bonito.

TONHO — Só preciso de um sapato.

PACO — E daí? Eu só precisava da flauta.

(Tonho acende um cigarro. Está nervoso.)

TONHO — Estou pensando

PACO — Você pensa muito, vai acabar queimando a mufa.

(Pausa.)

TONHO — Já dormiu, Paco?

PACO — Não.

TONHO — Tá pensando em quê?

PACO — Se eu tivesse a minha flauta, me mandava agora mesmo. Não ia te aturar nem mais um pouco. Você é chato paca.

TONHO — Você pensa que eu te adoro? Se tivesse sapato, já tinha me mandado.

(Paco começa a tocar.)

TONHO — Poxa, você precisa mesmo da flauta. Na gaita, você é uma desgraça.

PACO — Sem sapatos, você não vai longe. Não vai fugir do negrão. Só vai entrar bem.

TONHO — *(Gritando.)* Eu preciso de um sapato. Eu preciso de um sapato novo.

PACO — Boa, durão. Gritar como uma múmia resolve paca.

TONHO — É... Não sei o que fazer.

PACO — Você está bem estrepado. Não tem sapato. Não pode mais dar as caras no mercado. Não quer voltar pra casa do papai.

TONHO — Não quero voltar, não. Não posso aparecer desse jeito lá em casa.

PACO — Eu sei de uma saída pra você.

TONHO — Qual é?

PACO — Você não vai topar.

TONHO — Fala.

PACO — Compre uma bala e apaga o negrão.

TONHO — Você é louco. Não sou assassino. Eu estudei...

PACO — Eu sei, eu sei. Tem família e prefere ser a Boneca do Negrão.

TONHO — Prefiro nada.

PACO — Então mete um caroco na testa do bruto.

(Pausa.)

TONHO — O crime não resolve.

PACO — Pelo menos o negrão não te torrava a paciência nunca mais.

TONHO — Eu não quero matar ninguém. Só queria me livrar dessa joça de vida.

PACO — Dá um tiro na orelha.

TONHO — Você só diz besteira.

PACO — Poxa, as saídas que eu encontro você nunca quer.

TONHO — Tem de haver um jeito direito de eu me aprumar na vida.

(Pausa longa.)

PACO — Oi...

TONHO — Que é?

(Pausa.)

PACO — Sabe o que você podia fazer para se aceitar?

TONHO — Fala.

PACO — Você tem um berro, os outros têm sapato.

TONHO — E daí?

PACO — A razão pode estar do seu lado, poxa!

TONHO — Não entendo. Fala claro.

PACO — Você é um trouxa. Não manja nada. Vai morrer sendo a Boneca do Negrão. Tem a faca e o queijo na mão e não sabe cortar. Poxa, já vi muito cara louco, mas você é o rei. Quero que se dane!

(Paco se vira pra dormir, Tonho fica pensativo Acende um cigarro e fuma, Luz apaga devagar. Fim do terceiro quadro.)

Quarto Quadro

(Tonho está deitado, entra Paco.)

PACO — Poxa, você fez bem em não babar no mercado. Todo mundo procurou paca a Boneca do Negrão. *(Ri.)* O negrão ficou uma vara. Não pegou no batente contando com o achaque que ia dar em você, se estrepou. Não arrumou grana nem pra tomar uma pinga. A moçada gozou a cara. A moçada gozou a cara dele às pampas. Todo mundo tirou sarro. Falavam: Poxa, negrão, cadê a Boneca? Secou? A mina te passou para trás? O negrão não dizia nada, mas se via que ele estava uma vara.

(Pausa.)

PACO — Como é? Vendeu o revólver?

TONHO — Não. Eu não saí daqui o dia todo.

PACO — Nem pra comer?

TONHO — Não tenho fome.

PACO — Assim você vai tubular.

TONHO — Que se dane!

PACO — Poxa, mas você não ia sair pra vender a arma?

TONHO — Desisti.

PACO — Por quê?

TONHO — Com essa pinta aqui, com esse sapato de merda, sair oferecendo revólver por aí, além de ninguém querer comprar, era capaz de acabar indo preso.

PACO — Preso?

TONHO — Eram capazes de pensar que eu era um ladrão que arrumou essa arma em algum assalto. Eles sempre pensam o pior de um cara mal vestido.

PACO — Tem disso.

TONHO — Pra você ver.

PACO — Quem tem que ver é você, que está perdido e mal pago. *(Pausa.)* Do jeito que vai a coisa, a única saída sua vai ser voltar pra casa do papai.

TONHO — Pensei bastante nisso hoje. Só não me mandei porque não tenho dinheiro nem para a passagem.

PACO — E não vai ser mole arrumar. O que você arranjar no mercado o negrão vai te tomar. Ainda mais agora que a moçada só te chama de Boneca do Negrão, ele está cheio de razão.

TONHO — Não apareço mais na droga do mercado. Se for lá, sou capaz até de fazer uma besteira.

PACO — Devia ir e fazer. Homem macho por muito menos desgraça um. E tem que ser assim. Ou segura as pontas firme, ou então a canalhada monta. Se eu fosse você, ia lá hoje mesmo e botava pra jambrar. Começava no negrão. Chegava nele e dizia: Quero bater um papo com você, ninguém pode escutar. Enrolava, enrolava e quando ele estivesse entrando na minha, eu mandava ele pro inferno. Se alguém ciscasse, dava uma igual. *(Pausa.)* Também tem um negócio. Eu entrava de sola, mas eu não sou Boneca de nenhum negrão. Agora, você, não sei. Os caras lá me perguntaram o que eu achava de você. Eu disse que não sabia. Que comigo você nunca desmunhecou. Também disse que vai ver que você se enrustia comigo porque sabia que eu só vou de mulher.

TONHO — Você disse isso? Você é nojento!

PACO — Nojento é você, Boneca do Negrão.

TONHO — Como você pode dizer uma coisa dessa de mim?

PACO — Eu digo mesmo. Não ponho a mão no fogo por ninguém.

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!

PACO — Poxa, mas é assim mesmo. Que é que você queria? Que alguém fosse se virar por você? Se quiser isso, está louco. Vai acabar batendo a cuca no poste. Poxa, você acha que eu é que vou andar dizendo por aí que você não é bicha? Quero que você se dane! Se não é Boneca do Negrão, vai lá e limpa sua barra.

TONHO — É assim mesmo. *(Pausa.)* Paco, uma vez na vida você podia fazer uma coisa decente. Podia ajudar um cara que está estrepado mesmo.

PACO — Não dou arreglo. Mesmo que possa, não dou bandeja pra sacana nenhum. Nunca ninguém me deu nada.

TONHO — Esse cara que te deu o sapato, não te ajudou?

PACO — Ajudou nada. Ele deu o pisa porque queria que eu andasse soprando flauta. Se não fosse isso, estava descalço até hoje. Você acha que alguém dá alguma coisa de graça pra alguém? Só você mesmo, que foi dar grana pro negrão.

TONHO — Você deve ter levado uma vida desgraçada pra não acreditar em ninguém.

PACO — Poxa, que onda é essa? Vida desgraçada é a sua. A minha sempre foi legal. Nunca ninguém folgou com minha cara. Vida azarada é a sua. Não tem pisante, não tem coragem de botar os peitos com o negrão, é bicha e tudo. Agora não enche o saco com a minha vida. Ela

até que está legal E ainda pode melhorar. É só eu aprender a tocar gaita.

(Pausa.)

TONHO — Hoje eu pensei em muita coisa.

PACO — E daí?

TONHO — Eu sei como você pode conseguir uma flauta.

PACO — Por que você não pensa pra você?

TONHO — Pensei. E como eu posso conseguir o sapato, v0 pode conseguir a flauta.

PACO — Como?

TONHO — Com dinheiro.

PACO — Poxa, você é bidu paca, Boneca.

TONHO — Acontece que sei onde tem dinheiro.

PACO — Eu também sei. No Banco do Brasil.

TONHO — Dinheiro fácil de pegar.

PACO — Então conta pro negrão.

TONHO — Estou falando sério, paspalho.

(Pausa.)

PACO — Se abre de uma vez. Onde está a grana?

TONHO — No parque.

PACO — Ele nasce em árvores, né, Boneca?

TONHO — Não, imbecil! No bolso dos trouxas.

PACO — É só pedir que eles dão pra gente.

TONHO — É só pedir e apontar isso.

(Tonho mostra o revólver. Os dois ficam em silêncio.)

PACO — Um assalto?

TONHO — É. Um assalto?

(Pausa. Os dois se olham fixo nos olhos.)

PACO — Pode ser sua saída.

TONHO — E sua também.

PACO — Não estou no mato.

TONHO — Não precisa da flauta?

PACO — É... Isso é...

(Pausa.)

TONHO — Como é?

PACO — Como é o quê?

TONHO — Você topa?

PACO — Topo! (*Pausa.*) Você está me gozando, poxa?

TONHO — Não. Falei sério.

PACO — Pode ser uma boa pedida.

TONHO — É minha saída.

PACO — Devia ter pensado nisso antes.

TONHO — Não gosto disso. Só vou entrar nessa porque não vejo outro jeito de me arrumar. Se não fosse aquele maldito negrão, eu acabava me ajeitando à custa do trabalho. Também, se der certo, não me meto em outra, pode crer.

PACO — Chega de ficar ai chorando como uma múmia. Vamos apanhar logo o trouxa.

TONHO — Devagar com o andor.

PACO — Devagar nada. Vamos firme, que não tem mosquito.

TONHO — É preciso bolar o plano.

PACO — Mas, poxa, pra que perder tempo com frescura? Do jeito que vier, a gente estraçalha e fim.

TONHO — Espera aí, Paco. Não se afobe.

PACO — Poxa, mas você é cheio de frescura.

TONHO — Frescura, não. Só que não vou entrar a olho.

PACO — Vá então, desembucha logo sua bolação de uma vez.

TONHO — Nós vamos assaltar um casal de namorados.

PACO — Até aí é legal.

TONHO — É o que tem de mais fácil. A gente fica em lugar escuro, os namorados vão ali pra bolinar, a gente ataca.

PACO — Poxa, como você é biduzão. Juro que nunca ia pensar que um troço tão legal desse ia sair de sua cachola. Juro por Deus, poxa! Esse negócio que você bolou é bárbaro!

TONHO — Entendeu a jogada?

PACO — Estou inteirinho por dentro. A gente limpa o sujeito, espanta ele e passa a mulher na cara.

TONHO — Ei! Nada disso!

PACO — Não morei nessa.

TONHO — Nada de fazer maldade com a moça.

PACO — Mas que maldade, seu?

TONHO — Essa de espantar o sujeito e judiar da moça.

PACO — Essa que é a tua?

TONHO — Natural! Só estou a fim de arrumar dinheiro.

PACO — E daí? Se podemos tirar um sarro, não vamos dispensar.

TONHO — Assim mixa o assalto.

PACO — Boneca é uma desgraça.

TONHO — Boneca, não. Vê lá como fala. Já me encheu o saco essa história.

PACO — Deixa de onda. É Boneca mesmo. Agora tive a prova. Não querer mulher é o fim da picada.

TONHO — Não sou tarado.

PACO — É bicha.

TONHO — Eu nunca vou agarrar mulher à força.

PACO — Não vai agarrar de jeito nenhum. É bicha.

TONHO — Corta esse papo.

PACO — Vai mijar pra trás?

TONHO — Não faço acordo com tarado.

PACO — Nem eu com Boneca de Negrão.

TONHO — Então cale a boca e fim.

PACO — Eu falo quanto quero. Não vai ser uma bichona que vai mandar em mim.

TONHO — Então fala sozinho.

PACO — Se me der na telha, falo mesmo.

(Pausa.)

PACO — Como é?

TONHO — Nada feito.

PACO — Poxa, mas é sua saída.

TONHO — Mas já vi que não vai dar certo.

PACO — Não seja afinado.

TONHO — Não adianta, já percebi.

PACO — Percebeu o quê?

TONHO — Que com você nada dá pé.

PACO — Comigo? Não sei por quê.

TONHO — Você é tarado. Eu só quero um sapato. Não vou desgraçar ninguém.

PACO — Não quer mulher?

TONHO — Na marra, não.

PACO — E você apanha de outro jeito?

TONHO — Claro. Sempre apanhei. Lá na minha terra eu tinha uma namorada que era um

estouro.

PACO — Lá na sua cidade todo mundo é fresco como você. Aqui nunca te vi com mulher.

TONHO — Natural. Quem é que vai querer namorar com um sujeito assim? Com um sapato que é uma droga.

PACO — Isso é desculpa, mas em mim não gruda. Eu te manjo.

TONHO — Você fala muito, mas eu também nunca te vi com uma mulher.

PACO — Mas eu... (*Encabula, depois fica bravo.*) Eu pego mulher sempre. Quando eu tocava flauta, eu sempre me dava bem. Pergunte pra qualquer um.

TONHO — Mentira sua! Você é até cabaço.

PACO — Eu sempre tenho mulher. Estou te dizendo. Tenho a hora que quiser, está bem?

TONHO — Tem nada.

PACO — Não sou Boneca de Negrão.

TONHO — Não muda de assunto.

PACO — Eu quero saber do assalto. Isso é que quero saber.

TONHO — Não vai ter assalto nenhum, paspaho.

PAO — Então quem se dana é você.

TONHO — Problema meu. Agora, que você nunca teve mulher, eu sei bem.

PACO — Juro que tive.

TONHO — Teve coisa nenhuma.

PACO — Filho-da-Putá!

TONHO — O pessoal lá no mercado precisa saber dessa história.

PACO — Vai ter coragem de aparecer lá? Vai, Boneca do Negrão?

TONHO — Vou lhe avisar uma coisa. Não me chame mais por esse apelido. Se chamar, vai ter.

PACO — Então não faz onda comigo.

TONHO — Se você me encher o saco, eu encho o seu.

(*Pausa.*)

PACO — Esqueceu o assalto?

TONHO — Vai assaltar sozinho, tarado.

PACO — Você não quer urna pisa?

TONHO — Pode deixar que eu cuido de mim.

PACO — Então cuida. Mas no mercado você não pode aparecer.

(*Ri.*)

(*Luz apaga devagar. Fim do quao quadro.*)

Quinto Quadro

(Paco está deitado tocando gaita, entra Tonho.)

PACO — Poxa, onde você se meteu?

TONHO — Não tenho que te dar satisfação

PACO — Você não apareceu no mercado. Eu vim aqui, não te achei. Eu precisava falar com você..

TONHO — O que você quer?

PACO — A gente precisa bater papo sobre o assalto.

TONHO — Nada feito.

PACO — Poxa, a gente pode acertar o pé.

TONHO — Ou se estrepar de uma vez.

PACO — Mais embananado do que você já está, não vai poder ficar.

TONHO — Quando se está de azar, tudo dá errado.

PACO — Mas que nada! Tudo sai direito.

TONHO — Não conte comigo.

PACO — Poxa, mas você está cheio de minhoca na cabeça. Vai ser moleza.

TONHO — Então vai sozinho.

PACO — Mas você que está a perigo. O negrão não te esquece. Hoje ele queria vir aqui te apertar. Eu é que tirei ele de onda. Disse pra ele que você era legal, falei do assalto e tudo. Ele achou boa pedida. Vai até fazer um igual.

TONHO — Então vai com ele.

PACO — Ele me sacaneou. Vai levar o Carocinho no meu lugar. Poxa, aquele negrão é cheio de chaveco. Me passou pra trás direto.

TONHO — Poxa, ele não é seu amigo?

PACO — Amigo o cacete! Eu não sou amigo de homem.

TONHO — Tomara que a policia pegue ele.

PACO — Pega nada! O negrão dá uma sorte bárbara. Sempre tem um cara dando moleza pra ele. Arrumou você pra cafetinar.. e hoje o filhodaPutá me levou no bico. Dei toda a ficha do assalto pro desgraçado e ele não me deixou ir junto. Vai levar aquela besta do Carocinho, um miserável que não é de coisa nenhuma.

TONHO — Bem feito, pra você aprender. Mas Or que não deixaram você ir junto?

PACO — Foi o negrão. Disse que eu sou muito porra-louca.

TONHO — Nisso ele tá certo.

PACO — Tá certo o quê? Ele é uma besta, e aquele Carocinho vai entrar bem comigo. Não tinha nada que botar o nariz nessa jogada.

TONHO — Você é metido a malandro, mas todo mundo te leva.

PACO — Deixa isso pra lá. Vamos fazer o assalto, poxa! Um troço legal pra gente fazer tá aí.

TONHO — Vai sozinho.

PACO — Sozinho não dá pé. Se o cara resolve encarar, é um contra um e engrossa tudo. Vamos nós dois. A gente fica mais perigoso que o negrão e a besta do Carocinho. Daí, o negrão tem que te respeitar.

TONHO — Eu não quero nem ouvir falar nesse negrão.

PACO — Poxa, mas como você vai se livrar dele? Só pegando nome de cara estrepado.

TONHO — É... Sei lá... Esse negrão é a minha desgraça.

PACO — Você podia apagar ele. Se você quiser, eu tomo conta do Carocinho.

TONHO — Não, meu negócio não é esse.

PACO — Então tem que ser o assalto.

TONHO — Também não.

PACO — Vai querer voltar pra casa do papai como uma bichona?

TONHO — Que merda!

(Tonho anda nervoso de uma lado para outro.)

PACO — Sua saída tem que ser o assalto. Você pode conseguir o pisante que quiser. Pode até fazer o cara ficar nu e pegar a roupa dele pra você. É a sua chance, poxa!

TONHO — Olha, Paco, meu terno, se eu mandar no tintureiro, ainda quebra um galho. Só preciso mesmo é de um sapato. Você podia emprestar o seu.

PACO — Neca! Pode tirar isso da cachola.

TONHO — Só por umas horas.

PACO — Não. Sua saída é o assalto. Você limpa sua cara, ninguém vai te chamar de Boneca do Negrão, nem nada.

(Pausa longa.)

PACO — Poxa, quem bolou o negócio foi você mesmo. *(Pausa.)* Não precisa do pisante?

TONHO — E você da flauta.

PACO — Então vamos pôr a cara.

TONHO — Podia ir. Mas se tivesse certeza de que você não ia bancar o tarado.

PACO — Logo eu? Mas que é isso? *(Pausa.)* Você está com bronca minha à toa. *(Pausa.)* A gente deixa a mulher pra lá. *(Pausa.)* Juro que não faço nada pra mulher.

TONHO — Você jura?

PACO — Juro por Deus.

TONHO — Jura que só faz o que eu mandar?

PACO — Pela alma de minha mãe. Quero que ela se dane de verde e amarelo no inferno, se eu te sacanear. *(Pausa.)* Deixa de frescura e vamos logo.

TONHO — Ainda não sei se vou.

PACO — Então resolve logo.

TONHO — Pode dar azar.

PACO — Vamos firme. O negrão e o Carocinho já devem estar lá.

TONHO — Não tenho nada a ver com eles. Quero que eles se danem.

PACO — Eu também. E o Carocinho, que se dane mais pra deixar de ser abelhudo.

TONHO — Está bom. Vamos meter a cara e seja o que Deus quiser.

PACO — Boa, Tonho! Vamos nós.

TONHO — Mas tem um porém...

PACO — Se abre.

TONHO — Eu que mando mesmo.

PACO — Já falei que topo, poxa.

TONHO — E se você se fizer de besta, te apronto um chaveco.

PACO — Está bem, seu!

TONHO — Assaltamos os namorados e é só. Eu aponto o revólver, eles se apavoram, limpamos o cara e damos no pé.

PACO — Mas o revólver está sem bala. Você mesmo disse.

TONHO — Quem vai saber? Só se a gente contar.

PACO — E se o cara não puser o galho dentro? Pode ser um cara de briga e sair no pau. E a mulher pode gritar paca.

TONHO — Não grita, não. Vai por mim.

PACO — Se eles espernearem, dou uma paulada na cabeça do desgraçado.

TONHO — Nada disso.

PACO — Se complicar, dou.

TONHO — Só faz o que eu mandar.

PACO — Mas, poxa, se a mulher botar a boca no trombone? Quer que todo mundo flagre a

gente com a boca na botija? Dou uma na cuca do cara e fim. Calam o bico na hora.

TONHO — Não precisa nada disso.

PACO — Se se assanharem, precisa.

TONHO — Está bem. Se eu mandar, você dá.

PACO — Se gritarem, levam pau.

TONHO — Só se gritarem, então.

PACO — Poxa, claro que é! Se ficarem bonzinhos, não precisa porrada.

TONHO — Veja lá o que vai aprontar.

PACO — Deixa de frescura e vamos logo.

(Paco vai sair, Tonho fica sentado.)

PACO — Poxa, você vai ficar aí parado?

(Tonho vacila.)

TONHO — Acho que não tem remédio. Vamos nós.

PACO — Positivo! Vamos pras cabeças.

(Paco vai sair, Tonho o segura.)

PACO — Mas que é agora?

TONHO — Eu que mando, entendeu? Você só faz o que eu mandar! Entendeu bem? Eu que mando.

PACO — Claro, chefe. Você que manda. Mas vamos logo, chefe.

(Os dois saem. Pano fecha. Fim do primeiro ato.)

II ATO

(Pano abre, vão entrando Tonho e Paco. O primeiro traz um par de sapatos na mão nos bolsos, as bugigangas roubadas. Está bastante nervoso. Paco traz um porrete na mão e está alegre.)

PACO — Belo serviço.

TONHO — Você é um miserável!

PACO — Não começa a encher o saco.

TONHO — Não precisava bater no cara.

PACO — Bati e pronto.

TONHO — Agora a polícia vai pegar no teu pé.

PACO — Os tiras não sabem quem foi.

TONHO — O sujeito que levou a porrada sabe.

PACO — Ele está estarrado

TONHO — Vai sarar e te entrega.

PACO — Que nada! Aquele se acabou de vez.

TONHO — Deus queira que não.

PACO — Poxa, meu! Naquele nem Deus dá jeito. Mandei o desgraçado direto pras picas.

TONHO — E a mulher? Esqueceu da mulher?

PACO — Que tem ela?

TONHO — Ela também viu seu focinho.

PAGO — E daí? Eu também vi o dela.

TONHO — Ela te entrega pros tiras.

PACO — Eu quero que ela se dane. Ela não sabe onde eu moro.

TONHO — Ela descreve o seu tipo e a polícia te acha.

PACO — Poxa, tira não é bidu. Não acham ninguém.

TONHO — Não, é? Quero ver quando eles te pegarem.

PACO — Não me aporrinha, seu! A mulher tinha cara de fuinha, deve ser uma burrona. De corpo ainda quebrava um galho. Mas de cara era um bofe. Não vai descrever ninguém.

TONHO — O único sabido é você.

PACO — Eu sou mesmo.

TONHO — Espera pra ver. Vai em cana direto.

PACO — Se eu for em cana, quem se estrepa é você.

TONHO — Quem dernibou o cara é que se dana.

PACO — E foi legal pra chuchu. Poff... E o cara caiu que nem um balão apagado.

TONHO — Podia ser muito fácil. Não precisava bancar o valente.

PACO — Bancar o valente, o cacete! Dei pra valer. Sou mau paca. Pra mim, não tem bom. Você viu no parque. O cara se fez de besta, tomou o dele.

TONHO — O cara não fez nada. Tomamos o que queríamos, era só vir embora. Não precisava bater.

PACO — Bati. E daí? Vai se doer por ele?

TONHO — Eu, não. Mas a polícia vai.

PACO — Você me torra o saco com essa história de polícia.

TONHO — Natural.

PACO — Natural o quê? Você está é cagado de medo.

TONHO — Claro. Eu não quero ser preso.

PACO — Cadeia foi feita pra homem.

TONHO — Não pra mim.

PACO — Você é rôelhor que os outros?

TONHO — Eu estudei.

PACO — Bela merda! Pra levar a vida que você leva, tanto faz estar preso ou solto. *(Pausa.)*

E tem um negócio: Se um cara fresco como você vai em cana, está perdido e mal pago. A turma se serve às tuas custas. Logo vira a Boneca de todos. Mas disso acho que você vai até gostar, porque é bicha mesmo.

TONHO — Tomara que a polícia te pegue logo.

PAGO — Já te falei que se me pegarem o azar é seu.

TONHO — O meu negócio é leve. Uns três meses. Agora você fica apodrecendo lá.

PACO — Não sei por que eu vou ficar mais tempo que você.

TONHO — Eu sei. Você usou violência. É perigoso. Fica guardado.

PACO — Você é o chefe.

TONHO — Quem tem chefe é índio.

PACO — No assalto do parque você era o chefe.

TONHO — Não era chefe de coisa nenhuma.

PACO — Claro que era, poxa! Você ficou aí berrando um cacetão de tempo: *(Imita Tonho.)*

Eu é que mando! Eu é que mando! Na minha terra quem manda é o chefe.

TONHO — Canalha!

PACO — É a mãe.

TONHO — Nojento.

PACO — Nojento é você, que quer tirar o ló da seringa. *(Pausa.)*

TONHO — Deus queira que você não tenha machucado muito o cara.

PACO — Não fica secando. Aquele morreu e fim.

TONHO — Você quer que o cara morra?

PACO — Claro, poxa! A porrada que dei foi pra matar.

TONHO — Você é um animal.

PACO — Vá à merda!

TONHO — Eu vou dar o fora. Agora que eu tenho meu sapato, posso me arrumar. Posso, não. Vou. Amimo um emprego de gente e ajeito a vida.

PACO — E eu?

TONHO — Quero que você se dane!

PACO — Você se arranja e eu fico jogado fora?

TONHO — Problema seu.

PACO — Poxa, você não vai se arrumar às minhas custas.

TONHO — Deixa de onda. Eu nunca mais vou querer escutar falar de você. Não te aturo mais.

PACO — Mas vai ter que engolir. Vai escutar muito falatório de mim.

TONHO — Essa, não.

PACO — Não? Você vai ver. Você não me conhece. Eu sou mais eu. Eu sou Paco. Cara estrepado. Ruim como a peste. Agora vou ser mais eu. Se o desgraçado do parque se danou, melhor. Minha fuça vai sair em tudo que é jornal. Todos vão se apavorar de saber que Paco, o perigoso, anda solto por aí.

TONHO — Você é um maluco.

PACO — Boa! Paco Maluco, o Perigoso. Assim que eu quero que os jornais escrevam de mim. Vai ser fogo. Os namorados do parque não vão ter sossego. E a tiragem nunca me apanha. Pode espalhar por aí que Paco Maluco, o Perigoso, disse que não nasceu polícia pra pegar ele. Daqui pra frente, vai ser broca. Como chefe você era uma droga. Cheio de grito, cheio de bafo, mas não era de nada. Mas tem um porém: Só pra você não dizer que eu sou sacanajeiro, vou te botar de segundo chefe. Você vai ajudar a manear a moçada.

TONHO — Que moçada, paspalho?

PACO — Dobra a língua, filho de uma vaca! Paspalho é a tua mãe. Com Paco Maluco, o Perigoso, você tem que ter cuidado ou cai do burro. Vou te dar uma colher de chá, mas abre o teu olho. Se folgar, leva ferro. Você vai ser o segundo chefe pra ajudar a tomar conta da moçada que eu vou botar no nosso gangue. Paco Maluco, o Perigoso, quer ser chefe de muita gente.

TONHO — Acabou?

PACO — Não. Tem mais. Daqui pra frente, não vamos assaltar só por dinheiro. Eu quero a mulher também. Vai ser um negócio legal. Eu vou ter uma faca, um revólver e meu alicate. Limpo o cara, daí mando ele ficar nu na frente da mulher. Daí, digo pra ele: Que prefere, miserável? Um tiro, uma facada ou um beliscão? O cara, tremendo de medo, escolhe o beliscão. Daí eu pego o alicate e aperto o saco do bruto até ele se arrear. Paco Maluco, o Perigoso, fala macio pra mulher: Agora nós, belezinha. Começo a bolinar a piranha, beijo ela paca, deixo ela bem tarada e derrubo ela ali mesmo no parque. Legal!

TONHO — Escuta bem, então, Paco Maluco de merda. Você é nojento. E não pensa que eu sou o cara do parque. Se você se fizer de besta comigo, eu te acerto. E pra seu governo, não estou disposto a te aturar. E antes que eu me esqueça, nunca mais entro noutra fria dessas.

PACO — Vai mijar pra trás? Já sabia. Bicha é assim mesmo.

TONHO — Já te avisei.

PACO — Que é? Vai engrossar por quê? É bicha mesmo.

TONHO — É melhor você deixar de frescura comigo.

PACO — Quem tem frescura é você, que é bicha.

TONHO — *(Avança para Paco.)* Canalha!

PACO — *(Pega o porrete.)* Vem! Vem, viado!

(Tonho pára.)

PACO — *(Zomba.)* Como é? Afinou?

TONHO — *(Se contendo.)* Vamos dividir a moamba. Quero ir embora.

PACO — Vai cair fora?

TONHO — Já vou tarde. Cansei de aturar você. *(Põe as bugigangas na cama de Paco.)* Está tudo aí. Vamos repartir de uma vez.

TONHO — Agora acabou? PACO — Quer mais?

PACO — Vira o bolso.

TONHO — Está tudo aí. Vamos repartir e pronto.

PACO — Vira o bolso, e não estica o papo. Não adianta querer, me engrupir. Tenho noventa anos de janela.

TONHO — *(Vira os bolsos para fora .)* Está contente?

PACO — Não venha com truque.

TONHO — Vai ser tudo meio a meio.

PACO — Assim é que é.

TONHO — Metade da grana pra cada um. *(Conta o dinheiro e dá aparte de Paco.)* A carteira pra mim, o relógio pra você. *(Cada um pega o seu.)* O anel pra mim, o isqueiro pra você. *(Cada um pega o seu.)* O broche pra mim, a pulseira pra você. *(Cada um pega o seu.)* Os brincos pra você, a caneta pra mim. *(Tonho vai pegar, Paco segura a mão dele.)* Que é?

PACO — A caneta vale mais.

TONHO — E daí? O relógio que ficou pra você vale mais que a carteira.

PACO — É igual.

TONHO — Não é, não. O relógio vale mais.

PACO — A caneta é minha. O brinco é seu.

TONHO — Mas o que você vai fazer com a caneta, Paco? Você não sabe escrever.

PACO — Vou vender.

TONHO — Vende o brinco.

PACO — Pra quem?

TONHO — Sei lá!

PACO — Só se for pra alguma bicha.

TONHO — E daí? Então vende.

PACO — Como a única bicha que conheço é você, fica com o brinco, e eu, com a caneta.

TONHO — Não faz onda, miserável.

PACO — Não é onda e não tem arreglo.

TONHO — Vou topar pra evitar encrenca.

PACO — Melhor pra você.

TONHO — Você fica com o cinto, e eu, com o sapato.

PACO — E no teu rabo não vai nada?

TONHO — Que é agora?

PACO — Pensa que vai me levar no bico?

TONHO — Não penso nada. Só quero o sapato.

PACO — Fica querendo.

TONHO — Mas só fiz o assalto por causa do sapato.

PACO — E eu pela flauta.

TONHO — E você não ia querer que o cara estivesse namorando com a flauta na mão.

PACO — De longe eu pensei que a mulher estivesse pegando a flauta do cara. *(Ri.)* Quando cheguei perto é que vi que não era flauta. *(Ri.)*

TONHO — Muito engraçado.

PACO — E agora, como vai ser?

TONHO — O sapato é meu.

PACO — E a minha flauta?

TONHO — Sei lá!

PACO — Você pensa que eu sou trouxa? Você arruma o seu pisante e eu fico sem a minha flauta? Banana pra você.

TONHO — Poxa, vende tudo e compra a flauta.

PACO — Assim ainda vá lá.

TONHO — Tá vendo, falando a gente se entende.

PACO — Sempre digo isso, mas parece que eu falo gringo, você custa pra morar no assunto.

TONHO — Bom, está tudo certinho.

(Paco começa a pegar todas as coisas.)

TONHO — Você está pegando as minhas coisas.

PACO — Que suas coisas?

TONHO — Pegou minha carteira e meu broche.

PACO — Seu, uma ova!

TONHO — Mas não ficou tudo acertado?

PACO — Claro que ficou.

TONHO — Então deixa as minhas coisas aí.

PACO — Só o sapato é seu. O resto é meu.

TONHO — Não se faz de besta.

PACO — Foi você mesmo quem quis.

TONHO — Eu, não.

PACO — Como não? Você falou: Vende tudo e compra a flauta.

TONHO — Tudo que é seu.

PACO — Muito malandro, você. Mas comigo, não. Escutei bem. Não sou surdo.

TONHO — Vamos, passa pra cá minhas coisas.

PACO — Está brincando!

TONHO — Não força a paciência!

PACO — Vou dar arreglo só pra encurtar o assunto. Mas não vai ser como você está pensando. Vai ser tudo mano a mano mesmo.

TONHO — Então anda logo.

PACO — Metade da grana pra cada um. Relógio, isqueiro, caneta e carteira, pra mim.

Pulseira, anel, broche e cinta pra você. Topa?

TONHO — O brinco pra você, o sapato pra mim.

PACO — Não! Um brinco pra você, outro pra mim. Um pé de sapato pra você, outro pra mim.

TONHO — O sapato é meu.

PACO — Um pé pra cada um.

TONHO — Não seja burro. O que é que eu vou fazer com um pé de sapato?

PACO — Não sei, nem quero saber.

TONHO — O sapato é meu. Eu já falei mais de mil vezes. Eu só entrei nesse assalto por causa dele e vou ficar com ele.

PACO — Então o resto é meu.

TONHO — O resto meio a meio.

PACO — Aqui pra você! *(Faz gesto.)* Ninguém me leva no tapa. *(Pausa.)*

TONHO — Está bem, Paco. Fique com tudo. Você me levou rio bico, mas não faz mal.

PACO — Tapeei nada. O sapato vale mais.

TONHO — Vale, uma ova!

PACO — *(Rindo.)* Está bem! Te levei no bico. Mas não preci chorar, não. Qualquer um é passado pra trás por Pacoi Maluco, o Perigoso.

(Paco examina as coisas e Tonho começa a se preparar pra ir embora. Pega um jornal de debaixo da cama, estica começa a embrulhar as suas coisas.)

PACO — Olha, pega os brincos pra você. *(Paco joga os brincos em cima da cama.)* Quando for sair de brinco, avisa. Quero ver a bichona toda enfeitada. Vou morrer de rir.

(Pausa.)

PACO — Está juntando suas drogas?

(Tonho não responde.)

PACO — Pensa que vai embora?

TONHO Penso, não. Vou.

PACO — Você não pode ir.

TONHO — Quem falou?

PACO — Eu.

TONHO — Bela merda!

PACO — Pois é, mas você não vai se mandar.

TONHO — E por que não?

PACO — Porque nós temos que ficar juntos.

TONHO — Você é besta. Não te agüento nem mais um minuto.

PACO — Mas vai ter que agüentar. Onde vai um, vai o outro.

TONHO — Não me faça rir. Só de olhar pro teu focinho, me dá vontade de vomitar.

PACO — Poxa, você quer se largar pra me entregar pra polícia. Pensa que eu não sei?

TONHO — Eu nunca faria isso.

PACO — Não confio em bicha.

TONHO — Bicha é você. E se não confia em mim, vai ter que confiar. Vou me arrancar e não quero nem saber.

PACO — Você está com pinta de entregador. Veja lá, vagabundo!

TONHO — Pode ficar sossegado. Só vou mesmo porque não te aturo mais.

PACO — Nem eu aturo você.

TONHO — Melhor assim. Cada um vai pro seu lado.

PACO — E se você me cagüetar?

TONHO — Você faz o mesmo comigo.

PACO — E faço mesmo.

TONHO — Então pronto.

PACO — Pronto. *(Pausa.)* Você vai se mandar já?

TONHO — Agora mesmo.

PACO — Dorme aí hoje. Já pagou o quarto mesmo.

TONHO — Não quero nem saber. Vou já.

PACO — Poxa, mas você não tem lugar pra ficar.

TONHO — Me viro.

PACO — Pra onde você está querendo ir?

TONHO — Não é da sua conta.

PACO — Eu sei que não é, mas você podia dizer.

TONHO — Pra quê?

PACO — Pra mim ir lá de vez em quando bater um papinho com você.

TONHO — Pra você me encher o saco? Nunca!

PACO — Não é isso. É que alguém pode me dar algum recado pra mim te dar e eu vou lá te falar. Você não lembra daquele dia que aquele crioulo lá no mercado falou que ia te arrebrantar de tanta portada que ia te dar e que eu vim te avisar e você foi lá e limpou a tua cara com ele? Se não fosse isso, ele ia te apagar.

TONHO — Aquilo era naquele tempo. Agora não quero saber de negrão, nem de mercado, nem de droga nenhuma.

PACO — Sorte sua, então.

(Paco senta-se na cama. Pausa.)

TONHO — Escuta, Paco. Eu vou cuidar da minha vida. Agora que tenho sapato, vou me acertar. Estou cansado de curtir a pior aqui na rampa. Vê se você também se ajeita, compra a tua flauta e se arranca daqui. Aqui não dá futuro.

PACO — Eu vou comprar um revólver e uma faca, pra poder ser o perigoso dos namorados.

TONHO — Sua cabeça é seu guia. Mas é melhor você comprar a sua flauta.

PACO — Só se for pra atochar em você. Meu negócio é o revólver, que bota a razão do meu lado.

TONHO — Você é que sabe.

PACO — Sei de mim. Isso é que é.

(Começa a tocar a gaita. Tonho acaba de fazer seu embrulho e começa a calçar seu sapato, que não entra no seu pé, porque é muito pequeno.)

TONHO — Poxa, é pequeno pra mim.

PAGO — Que é? Não quer entrar?

TONHO — É pequeno.

PACO — *(Rindo.)* Poxa! Molha o pé.

TONHO — Pra quê?

PACO — Talvez seu pé encolha.

(Ri.)

TONHO — Já chega essa droga. Vê se não me enche o saco!

PAGO — Poxa, quem manda ter a patola do tamanho de um bonde? *(Ri.)*

(Tonho insiste, mas nada consegue.)

TONHO — Só comigo acontece uma coisa dessas.

PACO — Você é pé-frio.

TONHO — *(Bate na madeira.)* Pé-frio, o cacete!

PACO — Usou tanto tempo a pata dentro daquele casco furado, que esfriou o pé.

TONHO — Pombas!

PACO — Pior é que vai ter que continuar usando o pisante velho.

TONHO — Que azar!

PACO — No próximo assalto, pergunta o número que o desgraçado calça.

(Tonho tenta mais uma vez, nada consegue. Paco, diante do novo fracasso, delira de alegria.)

PAGO — Corta o bico do pisa. Vai de dedão de fora, mas vai. *(Ri.)*

PACO — Pra mim ir lá de vez em quando bater um papinho com você.

TONHO — Não enche, poxa!

PACO — Está brava, bichona? Por causa do pesão? *(Tonho fica em silêncio olhando com tristeza para seu sapato).*

PACO — Não vai se mandar?

TONHO — Com essa droga não dá.

(Paco estoura de rir. Começa a dançar e a cantar.)

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?

TONHO — (*Contém-se.*) Escuta, Paco.

PACO — Fala, patola.

TONHO — Você vê que azar que eu dei?

PACO — Agora você tem que fazer Outro assalto.

TONHO — Não quero mais saber desse negócio. Eu só entrei nessa jogada porque precisava do sapato.

PACO — Poxa, chorar não adianta nada. Vamos sair pra outra.

TONHO — Pra mim, não dá mais. Não tenho estômago pra essas coisas. Eu estudei, Paco. Só tive aquela infeliz idéia do assalto porque precisava mesmo do sapato. Eu quero ser como todo o mundo, ter um emprego de gente, trabalhar.

PACO — Poxa, se você quer ser otário como todo o mundo, vai. Mas não começa a chorar, que isso me enche o saco.

TONHO — Mas como é que eu vou, se essa droga não me serve? PAGO — Só tem uma saída.

TONHO — Qual é?

PACO — Fazer outro assalto.

TONHO — Assalto não é saída. A gente faz um agora, sai bem. Amanhã faz outro, acaba se estrepando. Quando sai da cadeia, está ruim de vida novamente, tem que apelar novamente, mais uma vez. Assalto não resolve. Assalto é uma roda-viva que não pára nunca.

PACO — Então você está estrepado de verde e amarelo.

TONHO — Estou. Mas sei o remédio. Você pode me ajudar.

PACO — Já vou te avisando que não sou camelo.

TONHO Eu sei. Nem quero que você pense que estou querendo te enrolar.

PACO — Então desembucha de uma vez.

TONHO — Está bem. Olha, esse sapato aqui é pequeno pra mim.

PACO — Já sei disso.

TONHO — Eu sou mais alto que você, tenho o pé um pouco maior que o seu.

PACO — Pouco maior, o cacete! Sua patola só entra numa lancha.

TONHO — O que interessa é que você é mais baixo. Esse sapato deve te servir.

PACO — Quer vender? Mas eu já tenho pisa.

TONHO — Eu sei. Mas o seu sapato é um pouco grande pra você. Pra mim, que sou mais alto, ele deve servir direitinho.

PACO — E daí?

TONHO — A gente podia trocar de sapato.

PACO — Você é louco? Poxa, eu acho que ficou goiaba.

TONHO — Mas que tem? É uma troca legal. Você me ajuda, nós dois ficamos com sapato e eu posso ir cuidar da minha vid A.

PACO — Eu quero que sua vida se dane.

TONHO — Mas, Paco, esse sapato serve direitinho em você!

PACO — E daí? Eu sou Paco Maluco, o Perigoso. Uso o sapato que eu quero.

TONHO — Mas é só pra me dar uma colher de chá.

PACO — Mas que colher de chá? Não sou igreja!

TONHO — Não custa nada trocar de sapato.

PACO — Você pensa que é muito malandro, mas da escola que. você andou eu fui expulso. Quando você está indo, eu estot voltando. Sou vivo paca.

TONHO — Ninguém quer te enganar.

PACO — E mesmo que quisesse, não ia conseguir, bichona. Você é malandro lá pros teus machos, mas comigo, não!

TONHO — Em que você acha que eu quero te enganar?

PACO — Está na cara, bichona. A gente troca o pisante, você se manda. Quando os tiras te pegam, você sai bem, não tem nada com o assalto. E eu vou andando pela rua com essa droga, a mulher com cara de fuinha vê o pisa, bota a boca no trombone e é o fim do Paco Maluco, o Perigoso.

(Pausa.)

PACO — Que diz, bichona? Queria me levar no bico, mas não deu, né?

(Tonho fica sentado na cama olhando para o chão.)

PACO — Só tem uma saída. É fazer novo assalto. *(Paco enche bem o saco de Tonho.)* Agora, se a bichona não quiser, se tiver medo dos tiras, 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?

(Tonho está contido, mas bem nervoso.)

TONHO — Pelo amor de Deus, Paco, me deixa em paz! Me deixa em paz!

PACO — Ai, ai, como a bicha é nervosa!

TONHO — *(Nervoso.)* Estou te pedindo, Paco. Pelo amor de Deus, me deixa em paz.

(Chorando.) Minha vida é uma merda, eu já não agüento mais. Me esquece. Não quer trocar o sapato, não troca. Mas cala essa boca. Será que você não compreende? Eu estudei, posso ser alguma coisa na puta da vida. Estou cansado de tudo isso. De comer mal, de dormir nessa joça, de trabalhar no mercado, de te aturar. Estou farto! Me deixa em paz! É só o que te peço. Pelo amor de Deus me deixa em paz!

(Esconde a cabeça entre as mãos e chora nervosamente.)

PACO — Ai, ai, como a Tonha Bichona está nervosinha.

TONHO — Por favor, Paco. Chega! Chega!

PACO — Você vai se matar?

PACO — Chega uma ova! Não tenho que aturar sua choradeira Pára de chorar, anda!

(Tonho se contém. Está lívido. Olha fixamente para Paco.)

PACO — Assim. Bicha tem que obedecer. Não gosto de choradeira de bicha. Não gosta da sua droga de vida, se dane! Dá um tiro nos cornos e não enche mais o saco dos outros. Quer continuar respirando, continua, mas ninguém tem nada com a sua aporrinhção. Precisa de alguma droga? Desaperta de arma na mão. Pra que serve esse revólver que você tem aí? Usa essa porcaria! Ou se mata, ou aponta pra cara de algum filho-da-puta, desses que andam por aí, e toma o que você quiser! Mas eu não quero mais escutar choradeira.

(Pausa.)

TONHO — Você tem razão. *(Pega o revólver e fica olhando fixamente para a arma.)* Você nunca mais vai escutar eu chorar. Nem você, nem ninguém. Pra mim, não tem escolha. O que tem que ser é. *(Continua olhando a arma.)*

(Pausa.)

PACO — Esse revólver não tem bala.

TONHO — Eu sei. Mas é fácil botar uma bala no tambor. *(Tira do bolso da calça uma bala e a olha fixamente, antes de colocá-la no tambor.)* Como vê, Paco, agora não falta nada.

(Paco está sentado na cama, meio assustado. Pausa.)

PACO — Que vai fazer?

TONHO — Estou pensando.

PACO — Você vai se matar?

(Pausa.)

PACO — Você vai se matar?

(Pausa.)

PACO — Você vai acabar com você mesmo?

TONHO — *(Bem pausado.)* Vou acabar com você, Paco.

PACO — Comigo? Poxa, comigo? Mas eu não te fiz nada.

TONHO — Você disse que eu era bicha.

PACO — Estava brincando.

TONHO — Pois é. Mas seu brinquedo me enchia o saco.

PACO — Poxa, se você não gosta, mixa a brincadeira e pronto.

TONHO — Você é muito chato, Paco.

PACO — Eu juro. Juro por Deus que corto a onda. Juro!

TONHO — Também preciso de um par de sapatos. O que eu tenho não serve pra mim.

PACO — O meu lhe serve. A gente troca de sapato.

TONHO — Eu não preciso disso, Paco. Basta eu apontar o berro pra algum cara e ele vira o rabo. É só eu querer.

PACO — Poxa, Tonho, nós sempre fomos parceiros. Você sempre foi um cara legal. Não vai fazer papelão comigo agora.

TONHO — Paco, você é um monte de merda, você fede. Você é nojento.

PAGO — *(Forçando o riso.)* Você quer me gozar.

TONHO — Vou acabar com a sua raça, vagabundo.

PACO — Mas, poxa... poxa...

TONHO — Vou te apagar, canalha.

PACO — Escuta, Tonho... eu... poxa... eu... não te fiz nada...

TONHO — Vai se acabar aqui, Paco.

PACO — Tonho, você não pode me sacanear... Não pode...

(Tonho vem avançando lentamente para junto de Paco.)

PACO — Mas, poxa, Tonho... Nós sempre fomos amigos...

TONHO — Quem tem amigo é puta de zona.

PACO — Escuta, Tonho...

TONHO — Cala a boca.

(Pausa.)

TONHO — Assim. Agora acabou a sua boca-dura. Vamos ver como está a sua malandragem.

Cadê o dinheiro, a caneta, o isqueiro, a cinta, o relógio, o anel, o broche, a pulseira? Anda, quero tudo. Não escutou?

(Paco põe tudo sobre a cama.)

TONHO — Tira o sapato, vamos.

PACO — Meu... sapato...

TONHO — Passa pra cá.

(Paco tira o sapato.)

TONHO — Agora vamos dividir tudo. Meio a meio.

PACO — Claro. Poxa... assim que tem que ser.

TONHO — Tudo pra mim. O brinco pra você.

(Tonho joga o brinco em cima de Paco.)

TONHO — Acabou sua malandragem. Bota essa droga na orelha!

PAGO — Poxa, Tonho... Isso é sacanagem.

(Tonho encosta o revólver na testa de Paco.)

TONHO — Não conversa e faz o que eu mando. *(Paco põe o brinco.)*

TONHO — Agora anda pra lá e pra cá. Anda! É surdo, desgraçado? *(Paco anda.)*

TONHO — Rebola! Rebola, filho-da-puta!

(Paco anda rebolando. Está quase chorando.)

TONHO — Bicha! Bicha sem-vergonha! Ria, bicha! Ria. *(Paco ri. A sua risada mais parece choro.)*

TONHO — *(Sem rir.)* Estou cagando de rir de você, bicha louca! *(Paco começa a chorar.)*

PACO — Poxa, Tonho, não faz isso comigo. Poxa, Tonho! Pelo amor de Deus! Não faz isso comigo!

TONHO — Cala a boca!

PACO — Tonho... eu...

TONHO — Fecha o bico.

(Pausa.)

TONHO — Gadê o alicate?

(Paco treme.)

TONHO — Dá o alicate!

(Paco entrega o alicate.)

TONHO — *(Frio.)* Vou acabar com você. Mas te dou uma chance. Prefere um tiro nos cornos ou um beliscão? Só que o beliscão vai ser no saco com o alicate. E enquanto eu aperto, você

vai ter que tocar gaita.

(Pausa.)

TONHO — Anda, escolhe logo.

(Paco cai de joelhos.)

PACO — Pelo amor de Deus, não faz isso comigo. Pelo amor de Deus... Juro... Eu juro... eu não te encho mais o saco... Nunca mais... Pelo amor de Deus, deixa eu me arrancar... Eu... eu juro...

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!

(Pega as bugigangas e sai dançando. Pano fecha .)

ANEXO II – *O Terror de Roma*

FONTE: MORAVIA, Alberto. *Contos romanos*. Trad. de Alessandra Caramori. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002. pp. 245-261.

O TERROR DE ROMA

Eu queria tanto um par de sapatos novos que durante aquele verão sonhava com eles a todo instante, lá no porão, onde o porteiro do edifício alugava-me uma cama de campanha por cem liras a noite. Não que eu andasse descalço, mas eu usava uns sapatos que eu ganhara dos americanos, sapatos baixos e leves e que agora quase não tinham mais saltos, e um deles estava rasgado no dedinho e o outro tinha laseado e me saía dos pés, parecendo um chinelo. Vendendo uma ninharia no mercado negro, carregando pacotes e fazendo entregas, mal conseguia matar a minha fome, e o dinheiro para os sapatos, alguns milhares de liras, eu nunca conseguia guardar. Estes sapatos tinham se tornado uma obsessão para mim, um ponto negro suspenso no ar que me seguia onde quer que eu fosse. Achava que sem os sapatos novos eu não conseguiria continuar a viver e, às vezes, pelo desconforto de estar sem sapatos, eu pensava até mesmo em me matar. Caminhando pela rua, ficava só olhando para os pés dos passantes, ou parava na frente de uma vitrine de loja de sapatos e ficava ali, embasbacado, contemplando os sapatos, comparando os preços, o modelo, a cor e escolhendo mentalmente o par que me serviria. No porão onde eu dormia, conhecera um tal de Lorusso, que era sem-teto como eu, um rapaz de cabelos loiros e ondulados, atarracado, mais baixo do que eu; e percebi que o invejava apenas porque ele, não sei como, conseguira ter um par de sapatos bem bonitos, altos, de amarrar, de couro grosso, com ferros e sola dupla, daqueles que usavam os oficiais aliados. Os sapatos estavam folgados para Lorusso, tanto que ele, todas as manhãs, colocava jornal dentro deles para que não saíssem dos pés. Para mim, ao contrário, que era mais alto do que ele, caíam como uma luva. Eu sabia que Lorusso tinha, ele também, um desejo: queria comprar um pífaro, que sabia tocar porque, antes de vir para Roma, tinha vivido na montanha, junto com os pastores. Dizia que assim como era, pequeno, loiro, com os olhos azuis, de capa e calças dos aliados enfiadas nos sapatos dos aliados, e o pífaro nos lábios, era capaz de rodar pelos restaurantes e ganhar muito dinheiro tocando no pífaro algumas cantigas dos pastores e umas outras coisas que aprendera quando trabalhava como moleque de recados para os americanos. Mas o pífaro custava caro, tanto quanto os sapatos, talvez mais, e Lorusso, que fazia um pouco de tudo, como eu, não tinha nunca dinheiro para comprá-lo. Ele também pensava sempre no pífaro, como eu nos sapatos; e sem que falássemos nisso, fizemos um acordo: primeiro eu lhe falava dos sapatos e depois ele me falava do pífaro. Mas eram só palavras; não conseguíamos arrumar o pífaro e os sapatos.

Finalmente tomamos uma decisão, de comum acordo; na verdade fui eu quem pensou nisso, mas Lorusso imediatamente aprovou, como se não tivesse pensado em outra coisa na

sua vida. Iríamos a um lugar solitário, freqüentado por namorados, Vila Borghese, por exemplo, e daríamos um golpe em um daqueles casais que se afastam para poder se beijar e se agarrar. Descobri, então, surpreso, que Lorusso era sanguinário, o que eu não teria imaginado, dado o seu jeito de pastorzinho inocente. Foi logo me dizendo, com entusiasmo, que ele gostaria de dar cabo tanto da mulher como do homem, e repetia com tanto gosto aquela expressão “dar cabo”, que escutara sabe-se lá onde, como se não visse a hora de dar cabo em alguém de verdade. Em um certo momento, para mostrar como ele agiria, jogou-se em cima de mim e me agarrou pelo pescoço fingindo dar-me um monte de golpes na cabeça com sua chave inglesa de ferro maciço. “Eu bateria assim... e depois assim... e depois assim... até ter dar cabo dos dois.” Ora, por ter passado uma noite e um dia numa cantina embaixo das ruínas de minha casa, no interior, por causa de um bombardeio, eu sou muito nervoso, e desde esse dia minha cara pulsa a todo momento por causa de um cacoete, uma coisa de nada é suficiente para me deixar fora de mim. Assim, com um empurrão, atirei Lorusso contra a parede do porão e lhe disse: “Tire as mãos de mim... se você encostar em mim, palavra de honra que pego esta chave e dou cabo de você de verdade”. Depois me recompus e acrescentei: “Viu só como você é ignorante?... Não entende nada, é uma mula... Não sabe que os casais que fazem amor ao ar livre, fazem isso escondido? Caso contrário, fariam em suas casas... Então se você pegar o dinheiro deles, não vão te denunciar porque têm medo que o marido ou a mãe descubram que eles estavam fazendo amor... mas se você der cabo deles, os jornais noticiam, todos ficam sabendo e a polícia no final te pega... É preciso fingir que nós somos dois policias à paisana: mãos ao alto, vocês estão se beijando, não sabem que é proibido? Estão cometendo um delito, pegamos o dinheiro deles e vamos embora” Lorusso, que é um idiota completo, observava-me de boca aberta, com os seus olhos redondos e azuis, como de porcelana, sob os cabelos que lhe crescem no meio da testa. Finalmente disse: “Sim, mas... o morto jaz e o vivo fica em paz”. Mas disse isso sem nenhuma expressão, como quando dizia “dou cabo neles”, como um papagaio, e vai saber onde foi que ele ouviu esse provérbio. Eu lhe respondi: “Não seja ignorante... Faça o que eu estou lhe dizendo e fique de boca calada”. Desta vez ele não protestou e assim combinamos o golpe.

No dia marcado, de noite, fomos à Villa Borghese. Lorusso tinha colocado na sua capa a chave inglesa e eu tinha no bolso um revólver alemão que haviam me dado para vender, mas eu ainda não encontrara ninguém que quisesse comprá-lo. Por precaução, eu o tinha descarregado, pensando que ou o golpe dava certo de cara, ou, se eu tivesse que atirar, seria melhor desistir. Pegamos a alameda, ao longo da pista de cavalos, e em cada banco havia um casal, só que havia postes de luz e muita gente passando, como se estivéssemos nas ruas.

Dessa alameda passamos àquela que leva ao Pincio, que é um dos lugares mais escuros de Vila Borghese, e os casais gostam dali, também porque é próximo da piazza dei Popolo. No Pincio estava escuro de verdade, por causa das árvores e das poucas luzes; e os casais nos bancos eram muitos. Havia até dois casais por banco e cada um fazia o que queria, beijava-se e abraçava-se, sem ter vergonha do outro, que fazia a mesma coisa. Agora passara o desejo de Lorusso de dar cabo de alguém, porque ele era feito assim e mudava de idéia facilmente; vendo aqueles casais todos se beijando, começou a suspirar, com os olhos brilhantes e o rosto tomado de inveja, e então disse: "Eu também sou jovem e quando vejo esses namorados todos se beijando, sério, se eu não estivesse em Roma, mas na roça, intimidaria o homem para que ele fosse embora e diria à moça: "Vem cá, gracinha... vem que eu não vou te maltratar... vem, gracinha, vem aqui com o teu Tommasino". Caminhava no meio da alameda, afastado de mim, e virava para olhar os casais de modo vergonhoso, lambendo os beiços com a língua grossa e vermelha, como se fosse um boi; e queria, obrigatoriamente, que eu também olhasse os casais e visse como os homens enfiavam a mão por dentro dos vestidos das mulheres e como as mulheres se agarravam aos homens e deixavam que eles enfiassem as mãos por baixo. Eu lhe respondi: "Como você é cretino..., mas você quer ou não quer o píforo?". Ele respondeu, virando-se para olhar um dos bancos: "Agora eu queria mesmo era uma moça... uma qualquer, aquela por exemplo". Então eu falei: "Você não devia ter pego a chave inglesa e ter vindo comigo". E ele: "Sabe que eu tenho as minhas dúvidas se não teria sido melhor?". Dizia isto porque era leviano e mudava de idéia a todo instante. Vira, rodando pelo Pincio, algumas pernas de mulher de fora, alguns beijos, alguns amassos, e isto tinha sido suficiente para que morresse de vontade de se desafogar. Mas eu, ao contrário, não me distraio facilmente, quando eu quero uma coisa, tem que ser aquela e não outra. Eu queria os sapatos e estava decidido a obtê-los naquela noite mesmo, a qualquer custo.

Perambulamos um pouco pelo Pincio, de alameda em alameda, de banco em banco, ao longo de todos os bustos de mármore branco, enfileirados à sombra das árvores. Não encontrávamos o lugar adequado porque temíamos sempre que os outros casais, tão próximos nos vissem; e Lorusso, como sempre, começava a se distrair de novo. Agora não pensava mais em mulheres, mas, não sei por que, nos bustos de mármore. "Mas quem são aquelas estátuas todas?", perguntou de repente, "pode-se saber quem são?" Eu lhe respondi: "Veja só como você é ignorante... são todos grandes homens... Como são grandes homens, fizeram as estátuas deles e as colocaram aqui". Ele se aproximou de uma daquelas estátuas, olhou para ela e disse: "Mas esta é uma mulher". Eu respondi: "É sinal de que também era grande". Ele não parecia convencido e no final me perguntou: "Quer dizer que se eu fosse grande, também fariam uma

estátua minha?”. “É lógico... mas você não vai ser nunca um grande homem.” “Quem te falou?... Vamos supor que eu me torne o terror de Roma... dou cabo de um bando de gente, os jornais falam de mim, ninguém me encontra... e então fazem uma estátua minha.” Eu comecei a rir, embora não tivesse vontade, porque sabia de onde tinha vindo a idéia de se tornar o terror de Roma: tínhamos ido, dias antes, ver um filme que se chamava, justamente, “O terror de Chicago”, e eu lhe respondi: “Onde já se viu se tornar grande dando cabo das pessoas... Como você é ignorante... aqueles são grandes homens que não deram cabo de ninguém”. “E o que faziam?” “Bem, escreviam livros.” Ele, ao ouvir estas palavras, ficou mal porque era quase analfabeto; e por fim disse: “Eu gostaria, em todo caso, de ter uma estátua... vou dizer a verdade, eu gostaria... Assim as pessoas se lembrariam de mim”. Eu lhe disse: “Você é mesmo um cretino e eu sinto vergonha de você..., mas é inútil que eu lhe explique, seria tempo perdido”.

Bem, rodamos mais um pouco e fomos para o terraço do Pincio. Havia alguns carros e as pessoas tinham descido deles e admiravam a vista de Roma. Nós também nos debruçamos: via-se Roma inteira, semelhante a um bolo negro queimado, com muitas fendas de luz, e cada fenda era uma rua. Não havia lua, mas estava claro e eu mostrei a Lorusso o perfil da cúpula de San Pietro, negro contra o céu estrelado. Ele disse: “Imagine, se eu fosse o terror de Roma... todas as pessoas, em todas as casas, não fariam outra coisa a não ser pensar em mim e se preocupar comigo, e eu”, neste instante fez um gesto com a mão como se quisesse ameaçar Roma, “eu sairia todas as noites e daria cabo de alguém e ninguém me encontraria”. Eu lhe respondi: “Mas você é mesmo um idiota e não deveria nunca ir ao cinema..., nos Estados Unidos eles têm metralhadoras, carros e são organizados... É gente que sabe o que faz... mas você quem é? Um pastor de ovelhas, comedor de ricota, com uma chave inglesa dentro do bolso”. Ele se calou, magoado, e depois, no final, disse: “Muito bonita a paisagem, não se pode negar, muito bonita... mas, enfim, já entendi que esta noite não vamos fazer nada e vamos dormir”. Eu lhe perguntei: “O que você está querendo dizer?”. “Estou dizendo que você perdeu a vontade e está com medo”. Ele fazia sempre assim: distraía-se, pensava em outra coisa e depois jogava a culpa em mim, acusando-me de ser covarde. Eu respondi: “Vamos, cretino..., eu vou lhe mostrar como eu estou com medo”.

Pegamos uma alameda muito escura em volta do parapeito que dá para o viaduto do Muro Torto. Aqui também havia muitos bancos e casais, mas, por um motivo ou por outro, vi que era impossível e acenei para Lorusso continuar andando. Num determinado momento, vimos duas pessoas, em um lugar realmente escuro e solitário, e eu estava quase decidido, mas naquela hora passaram dois guardas a cavalo e o casal, com medo de ser visto, foi embora.

Assim, seguindo sempre o parapeito, chegamos ao trecho do Pincio que dá para o viaduto do Muro Torto. Ali há um pavilhão circundado por uma sebe de louros, reforçada com arame farpado. Mas em um dos lados há um portãozinho de madeira que fica sempre aberto. Conhecia aquele pavilhão por ter dormido ali algumas noites em que eu não tinha dinheiro nem para pagar a cama do porteiro. É uma espécie de estufa, com vidros do lado do viaduto, e dentro ficam ferramentas de jardinagem, vasos de flores e muitos daqueles bustos de mármore, dos quais a molecada quebrou o nariz ou a cabeça, para serem consertados. Aproximamo-nos do parapeito, Lorusso sentou em cima dele e acendeu um cigarro. Estava pouco equilibrado em cima daquele parapeito, fumando com ar arrogante, e naquela hora tive uma antipatia tão grande por ele que pensei seriamente em lhe dar um empurrão e jogá-lo para baixo. Cairia de uma altura de cinquenta metros, teria se espatifado como um ovo na calçada do Muro Torto, e eu teria corrido lá para baixo e apanhado aqueles seus belos sapatos que eu tanto cobiçava. Senti raiva por este pensamento, porque percebi que, por um momento, iludira-me de que sentia tanta antipatia por Lorusso, a ponto de ser capaz de matá-lo; pois, na realidade, o verdadeiro motivo eram sempre os seus malditos sapatos, e Lorusso ou uma outra pessoa, desde que tivesse sapatos, para mim era a mesma coisa. Mas talvez o tivesse mesmo empurrado porque estava cansado de ficar rodando e ele me dava nos nervos, se, de repente, por sorte, duas sombras escuras não tivessem passado ao nosso lado, quase tocando em nós, agarrados: um casal. Passaram bem na nossa frente, ele mais baixo do que ela mas, por causa da escuridão, não pude ver as suas caras. No portãozinho, a mulher me pareceu resistir e o escutei murmurando: “Vamos entrar aqui”. Ela respondeu: “Mas está escuro”. E ele: “Mas e daí?”. Enfim ela cedeu, abriram o portãozinho, entraram e desapareceram lá dentro.

Então me virei para Lorusso e falei: “Está aí a boa ocasião que precisávamos..., foram para a estufa para ficarem tranquilos... Nós nos apresentamos como policiais à paisana... fingimos enquadrá-los numa lei qualquer e levamos o dinheiro deles”. Lorusso jogou fora o cigarro, pulou do parapeito e me disse: “Está bem, mas eu quero a moça para mim”. Fiquei surpreso e perguntei: “Mas o que você está dizendo?”. Ele repetiu: “Eu quero a moça... não entendeu?... Quero comer a moça”. Dai eu entendi e disse: “Mas qual é, você é débil mental?... Os policiais à paisana não tocam nas mulheres”, E ele: “E o que é que eu tenho a ver com isso?”. Tinha uma voz curiosa, quase estrangulada e, embora eu não visse a sua cara, percebi pela voz que estava falando sério. Respondi de maneira resoluta: “Neste caso, nada feito”. “Mas por quê?” “Porque não..., comigo não se encosta em mulher:” “E se eu quisesse?” “Eu daria uns tapas em você, como você merece.” Estávamos ali, junto ao parapeito, cara a cara, brigando. Ele disse: “Você é um covarde”. E eu, seco: “E você é um cretino”. Então ele,

com raiva, porque eu o impedia de saciar a sua fome de mulher, disse repentinamente: “Está bem, eu não toco na moça ... mas dou cabo do homem”. “Mas por quê? Seu cretino... Por quê?” “É isso aí, a moça ou o homem. Nisso o tempo passava, eu me agitava porque uma ocasião como aquela podia não surgir mais e, por fim, disse: “Está bem... se é necessário... mas fica acertado que você vai dar cabo dele só se eu fizer um gesto assim”, e passei a mão no rosto. Quem sabe por que razão, talvez porque fosse mesmo um estúpido, Lorusso logo aceitou e respondeu que estava combinado. Obriguei-o a repetir a promessa de não se mexer se eu não fizesse o sinal e assim empurramos o portão e entramos no pavilhão. De um lado, encostado no parapeito, estava aquele pequeno bonde que, de dia, puxado por um burrinho, leva para passear as crianças pelas alamedas do Pincio. No canto, entre o parapeito e o portão, havia um lampião que derramava a sua luz, através do recinto e dos vidros, até dentro da estufa. Viam-se, na estufa, muitos vasos alinhados em ordem, de acordo com o tamanho e, atrás dos vasos, muitos bustos de mármore, pousados no chão; engraçado vê-los assim, brancos e imóveis, como pessoas que estivessem saindo do chão só com o peito. Por um instante não vi o casal, depois imaginei que estivessem no fundo da estufa, distantes da luz do lampião. Era um canto escuro, mas a moça estava parcialmente sob o raio do lampião, e eu percebi que ela estava ali pela mão branca que ela deixava pender inerte, durante o beijo, sobre o fundo escuro do vestido. Então, empurrei a porta dizendo: “Quem está aí... o que vocês estão fazendo?”. Rápido, o homem avançou, decidido, enquanto a mulher ficou no canto, talvez na esperança de não ser vista. Era um moço baixo, com a cabeça grande e quase sem pescoço, o rosto cheio, os olhos esbugalhados e os lábios salientes. Seguro de si e antipático, como deu para ver de cara. Mecanicamente, abaixei os olhos em direção aos seus pés, olhei para os seus sapatos e vi que eram novos, daqueles que eu gosto, de estilo americano, com a sola de borracha e com as costuras tipo mocassin. Não parecia nada assustado e isto me dava nos nervos, daí a minha cara pulsava mais do que nunca por causa do cacoete. Ele perguntou: “E vocês quem são?”.

“Polícia”, respondi, “vocês não sabem que é proibido ficar se beijando em lugar público? Estão violando a lei... e a senhorita, por favor, venha até aqui... é inútil tentar se esconder.”

Ela obedeceu e se colocou ao lado do amigo. Era, como eu já disse, um pouco mais alta do que ele, esguia, usando um corpete e uma saia preta rodada que descia até o meio da perna. Era muito bonitinha, com uma cara de santa, os cabelos pretos e longos, os olhos negros e grandes, e parecia muito séria, sem maquiagem, tanto que se eu não a tivesse visto se beijando, não acharia nunca que ela fosse capaz disso. “A senhorita não sabe que é proibido

ficar se beijando em lugar público?”, disse a ela para dar um ar de seriedade ao meu papel de policial. “E depois, a senhorita, tão distinta, que vergonha... beijando no escuro, num jardim público, como uma prostituta qualquer”.

A moça quis protestar, mas ele a proibiu com um gesto e então, dirigindo-se a mim, prepotente: “Ah, eu estou violando a lei?... Então me mostrem os seus documentos”.

“Quais documentos?”

“Os documentos de identidade que provam que vocês são realmente policiais.” Tive o pressentimento de que ele fosse policial: não ficaria surpreso, conhecendo o meu azar. Disse, porém, com violência: “Chega de conversa... Vocês cometeram um delito e têm que pagar”.

“Mas pagar o quê”, falava desembaraçado, como um advogado, e se via que ele não estava com medo. “Mas que policiais... policiais com estas caras? Ele com esta capa e você com estes sapatos... Ei, vocês acham que eu sou imbecil?”

Ao ouvir ele me lembrar dos meus sapatos que, efetivamente, rasgados e deformados como estavam, não podiam ser os de um policial, fui tomado por uma espécie de fina. Tirei do impermeável o revólver e o empurrei forte contra a sua barriga dizendo: “está bem, não somos policiais.., mas você vai soltando o dinheiro mesmo assim e não quero saber de histórias”.

Lorusso até agora tinha ficado ao meu lado sem dizer nada, de boca aberta, estúpido como era. Mas quando ele viu que eu tinha terminado de representar despertou. “Entendeu?”, disse, colocando a chave inglesa debaixo do nariz do homem. “Vai soltando o dinheiro se não quer que eu dê com isto na sua cabeça.” Esta intervenção me irritou mais do que os modos soberbos do homem. A moça, ao ver aquela ferramenta de ferro, deu um pequeno grito e eu lhe disse com gentilezas porque eu sei ser gentil quando eu quero: “Senhorita, não ligue para ele e se retire para aquele canto lá atrás, deixe que nós resolvemos.., e você jogue fora este ferro”. Então disse para o homem: “Então, dê o dinheiro”.

É preciso dizer que o rapaz, por mais que fosse antipático, era corajoso; mesmo agora que eu mantinha o revólver afundado na sua barriga, não demonstrava medo. Colocou simplesmente a mão no peito e puxou a carteira: “Está aí a carteira”. Eu apalpei ao colocá-la no bolso e percebi, no tato, que tinha pouco dinheiro: “Agora me dê o relógio”. Ele tirou e me deu o relógio. “Aí está o relógio.” Era um relógio de pulso, de pouco valor, de aço. “Agora me dê a caneta.” Ele tirou a caneta do bolsinho: “Aí esta a caneta”. A caneta era bonita: americana, com a pena fechada dentro do cilindro, aerodinâmica. Então eu não tinha mais nada para lhe pedir. Nada, exceto aqueles seus belos sapatos novos que tinham me

impressionado desde o princípio. Ele disse com ironia: “Quer mais alguma coisa?”. E eu, sem hesitar: “Quero, tire os sapatos”.

Desta vez ele protestou: “Os sapatos, não”. Eu, então, não resisti. Já fazia tempo, desde o primeiro instante, que eu sentia vontade de lhe dar um tapa naquela sua cara repulsiva e antipática; e queria ver que efeito ia produzir nele e em mim. Eu lhe disse: “Tire os sapatos, vamos.., e não se faça de idiota, e com a mão livre lhe dei um tapa, um pouco atravessado. Ele ficou muito vermelho, depois branco e eu vi o momento em que ele ia pular em cima de mim. Mas, por sorte, a moça, do seu canto, lhe gritou: “Gino, dê tudo o que eles quiserem”, e ele mordeu ferozmente os lábios, olhando fixo para mim, e depois disse: “Está bem”, inclinando a cabeça; então se abaixou e começou a desamarrar os sapatos. Tirou um depois do outro e, antes de me entregar, olhou novamente para eles com ar de arrependimento: ele também gostava deles. Sem sapatos era bem baixo, mais baixo do que Lorusso e compreendi porque tinha comprado um par de sapatos com a sola tão grossa. Foi então que aconteceu o erro. Ele, de meias, perguntava-me: “O que você quer agora?... a camisa também”, e eu, com os sapatos na mão, estava para lhe responder que estava bem assim, quando alguma coisa tocou na minha testa.

Era uma pequena aranha que descera pela sua teia, do teto da estufa, e eu a vi quase imediatamente. Levei a mão ao rosto para tirá-la, e Lorusso, cretino que era, imaginando que eu lhe tivesse feito o sinal, levantou imediatamente a chave inglesa e acertou uma tremenda pancada com o cabo na cabeça do homem. Eu mesmo ouvi o golpe, forte e surdo, como se tivesse acertado um tijolo. Ele, de repente, caiu em cima de mim, quase me abraçando, como um bêbado; e depois escorregou para o chão, o rosto virado para trás e os olhos revirados, em que se via apenas o branco. Imediatamente a moça soltou um grito agudo e se precipitou do canto para cima dele, que estava estendido, imóvel, no chão, chamando-o pelo nome. Para entender o quanto Lorusso é cretino, basta dizer que, naquela confusão, levantou de novo a chave inglesa sobre a cabeça da moça ajoelhada, perguntando-me com o olhar se deveria repetir a brincadeira que tinha feito ao amigo. Eu gritei a ele: “Mas você está louco? Vamos embora”. Então fugimos.

Logo que chegamos à alameda, disse a Lorusso: “Agora ande devagar, como se estivesse passeando. Já fez cretinices demais hoje”. Ele diminuiu o passo e eu, mesmo caminhando, enfiei os sapatos no casaco, um em cada bolso.

Enquanto caminhávamos, disse a Lorusso: “Eu nem preciso dizer que você é um cretino... o que deu na tua cabeça para dar aquele goipe?” Ele me olhou e respondeu: “Você me fez o sinal”. “Mas que sinal? Foi uma aranha que encostou na minha testa.” “E como eu ia

saber... você fez o sinal.” Naquele momento eu estava com tanta raiva dele que o teria estrangulado. Disse, com raiva: “Você é mesmo um cretino e por isso o matou”. Ele, então, como se eu o tivesse caluniado, protestou: “Não, eu lhe dei com o cabo... onde não tem ponta... Se eu quisesse matá-lo, teria dado com a ponta”. Não disse nada, roía-me de raiva e a minha cara pulsava por causa do cacoete, a ponto de eu ter que segurá-la com a mão para que ela ficasse parada. Ele retomou: “Você viu que moça bonita?... Quase que eu disse a ela: vem, gracinha, vem... É possível que ela topasse... Fiz mal em não tentar”. Caminhava satisfeito, feito um pavão, e continuava dizendo o que teria feito à moça e como teria feito, até que eu lhe disse: “Ouça, cale a sua maldita boca e fique quieto... Caso contrário, não me responsabilizo”. Ele ficou quieto e, em silêncio, atravessamos o piazzale Flanúrúo, o Lungotevere, a ponte, e chegamos à piazza della Libertà. Ali havia uns bancos, à sombra das árvores, e não tinha ninguém, só um pouco de neblina que subia do Tibre. Eu disse: “Vamos sentar um momento... assim vamos ver quanto nós conseguimos... E eu quero experimentar os sapatos”.

Sentamos no banco e, primeiro, abri a carteira e vi que tinha só duas mil liras, que dividimos meio a meio. Depois eu disse a Lorusso: “Você não merecia nada.., mas eu sou justo... vou te dar a carteira e o relógio... Eu fico com os sapatos e a caneta.., está bem?”. Ele logo protestou: “Não está nada bem.., que modos são estes? Onde está a minha parte?”. E eu, irritado: “Mas você cometeu um erro... é justo que pague por ele”. Enfim, ficamos disputando por um tempo e no final concordamos que eu ficaria com os sapatos, ele ficaria com a carteira, a caneta e o relógio.

Eu lhe disse, porém: “O que você vai fazer com a caneta... não sabe nem escrever o seu nome”. E ele: “Para seu governo, sei escrever e ler, fiz até o terceiro ano primário... E além disso, uma caneta como essa, na piazza Colonna, eu consigo vender fácil”. Eu cedera porque não via a hora de jogar fora os sapatos velhos, e também estava cansado de brigar, além de sentir até dor de estômago, de nervoso. Tirei os sapatos e experimentei os novos. Mas descobri, desiludido, que estavam apertados; sabe-se que para tudo há remédio, menos para sapatos apertados. Então eu disse a Lorusso: “Olha, os sapatos estão pequenos... São, no entanto, o seu número... Vamos fazer uma troca.., você me dá os seus, que são grandes para você e eu lhe dou estes, que são mais bonitos e mais novos do que os seus”. Desta vez ele deu um longo assobio de desprezo e respondeu: “Coitado... você pensa que eu sou cretino, como você diz, mas não a este ponto”. “O que você quer dizer?” “Quero dizer que está na hora de eu ir dormir.” Olhou pomposamente para o relógio do rapaz e acrescentou: “O meu relógio está marcando onze e meia... e o teu?”. Não disse nada, coloquei os sapatos nos bolsos do casaco e o segui.

Pegamos o bonde e o tempo inteiro eu me roía por causa da injustiça da minha sorte, pensava o quanto Lorusso era cretino e o que eu tinha de fazer para conseguir que ele me desse os seus sapatos em troca dos meus. Assim que descemos do bonde, no nosso bairro, retomei a discussão e até, vendo que a razão não bastava, supliquei: “Lorusso, para mim esses sapatos são a minha vida... Sem sapatos não posso mais viver... Se não quer fazer para me agradar, faça pelo amor a Deus”. Estávamos em uma rua deserta, lá embaixo, dos lados de San Giovanni. Ele parou embaixo de um lampião e começou a rodar o pé para lá e para cá, vaidoso, para que eu ficasse com raiva. “São bonitos os meus sapatos, não são?... Você está com inveja?.., mas é inútil que você implore... porque eu não vou dá-los a você.” Depois começou a cantarolar: “Eh, eh, você não tem e nem vai ter”. Enfim, estava me gozando. Mordi os lábios e juro que se tivesse balas no revólver eu o teria matado, não apenas pelos sapatos, mas também porque não o suportava mais. Assim chegamos ao porão onde dormíamos. Batemos na porta, o porteiro, resmungando como sempre, veio nos abrir, e descemos. Ali havia cinco camas de campanha enfileiradas, nas três primeiras dormiam o porteiro e os seus dois filhos, jovens como nós: nas duas últimas, Lorusso e eu. O porteiro obrigou-nos a pagar antecipadamente, depois apagou a luz e foi para a cama, e nós, no escuro, procuramos as camas e nos deitamos. Quando estava embaixo daquele cobertor leve, voltei a pensar nos sapatos, e finalmente, tomei uma decisão. Lorusso dormia vestido, mas sabia que ele tirava os sapatos e os colocava no chão, entre as duas camas. Levantaria, no escuro, calçaria os sapatos dele, deixando os meus e depois sairia, fingindo ir até a latrina lá fora, na entrada do porão. Achei que seria conveniente agir assim pois podia ser que Lorusso tivesse realmente matado aquele homem na estufa e era melhor não ficar com ele. Lorusso não sabia o meu sobrenome, conhecia apenas o meu nome, e assim, se o prendessem, não saberia dizer quem eu era. Dito e feito, levanto, coloco os pés no chão, inclino-me lentamente, enfio os sapatos de Lorusso. Estava amarrando-os quando ouço uma pancada violenta: por sorte me mexi e o golpe passou raspando pela minha orelha e pegou no meu ombro. Era Lorusso que, no escuro, tinha me acertado com aquela maldita chave inglesa. Eu, de dor, desta vez perdi a cabeça, levantei e dei-lhe, às cegas, um soco. Ele me agarrou pelo peito procurando ainda me acertar com a chave inglesa e rolamos juntos pelo chão. Com aquele barulho, o porteiro e os dois filhos levantaram-se e acenderam a luz. Eu gritava: “Assassino”; e Lorusso, por sua vez, gritava: “Ladrão”; e outros também gritavam e procuravam nos separar. Depois Lorusso bateu com a chave inglesa no porteiro que era um homenzarrão e bastava quase nada para deixá-lo furioso; e o porteiro pegou uma cadeira e tentou dar na cabeça de Lorusso. Então Lorusso correu para o fundo do porão, contra a parede, e agitando a chave, começou a berrar: “Venham aqui se

vocês tiverem coragem. Doi cabo de todos vocês... Sou o terror de Roma”, feito um louco, vermelho, os olhos saltando da cara. Naquele momento eu cometi a imprudência, tão fora de mim eu estava, de gritar: “Cuidado, agora há pouco ele matou um homem... é um assassino”. Para encurtar a história: enquanto nós procurávamos segurar Lorusso que berrava e se debatia como um possesso, um dos filhos do porteiro foi chamar a polícia; um pouco por mim, um pouco por Lorusso, ficaram sabendo da história da estufa e nós dois fomos presos.

Na delegacia para onde fomos levados, bastou um telefonema e rapidamente nos disseram que nós éramos os dois que tinham atacado em Villa Borghese.

Eu disse que tinha sido Lorusso e ele, desta vez, talvez por ter apanhado muito, não disse nada. O delegado disse:

“Muito bem... muito bem mesmo... assalto à mão armada e tentativa de homicídio.”

Mas para entender o quanto Lorusso é palerma, basta saber que depois de um momento, como que voltando a si, perguntou:

“Que dia é amanhã?”

Responderam:

“Sexta-feira”

Ele, então, esfregando as mãos:

“Ah, que bom, amanhã em Regina Coeli tem sopa de feijão.”

Assim fiquei sabendo que era reincidente, embora tivesse jurado para mim que nunca estivera numa prisão.

Depois olhei para os meus pés, vi que tinha ficado com os sapatos de Lorusso e pensei que, apesar de tudo, tinha conseguido o que queria.