

ALCIONE GOMES DE ALMEIDA

A ESTÉTICA DE PLÍNIO MARCOS EVIDENCIADA EM *DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA, NAVALHA NA CARNE E BALADA DE UM PALHAÇO*

GOIÂNIA - GO
2016

ALCIONE GOMES DE ALMEIDA

**A ESTÉTICA DE PLÍNIO MARCOS EVIDENCIADA EM *DOIS PERDIDOS* NUMA
*NOITE SUJA, NAVALHA NA CARNE E BALADA DE UM PALHAÇO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, para obtenção do Título de Mestre no Curso de Mestrado em Letras - Literatura e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento.

GOIÂNIA - GO
2016

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

A447e Almeida, Alcione Gomes de.
A estética de Plínio Marcos evidenciada em Dois Perdidos numa Noite Suja, Navalha na Carne e Balada de um Palhaço [manuscrito] / Alcione Gomes de Almeida – Goiânia, 2016.
130 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, Literatura e Crítica Literária, 2016.

“Orientadora: Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento”.

Bibliografia.

1. Marcos, Plínio, 1935-1999. 2. Teatro (Literatura) – Técnica. I. Título.

CDU 821.134.3(81)-2.09(043)

**A ESTÉTICA DE PLÍNIO MARCOS EVIDENCIADA EM DOIS PERDIDOS
NUMA NOITE SUJA, NAVALHA NA CARNE E BALADA DE UM PALHAÇO**

Dissertação aprovada em 29 de fevereiro de 2016, no curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Teresinha M. do Nascimento / PUC Goiás (Presidente)



Profa. Dra. Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira / UFS



Profa. Dra. Custódia Annunziata S. de Oliveira / PUC Goiás

Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues / PUC Goiás



AGRADECIMENTOS

A Deus, digno de toda a hora e toda a glória, agradeço por me conceder o dom da vida e a graça de concluir o Mestrado.

À minha orientadora, professora Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento, por apostar desde o princípio no êxito deste projeto, pelas conversas amigáveis, pelo empréstimo de livros e por aceitar as minhas motivações na escolha do objeto de pesquisa.

Às professoras Dra. Custódia Annunziata S. de Oliveira e Dra. Maria Aparecida Rodrigues, por aceitar o convite de compor a banca examinadora, pelas inestimáveis contribuições ao aprimoramento deste trabalho, pautadas na apreciação responsável e rigor científico.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação da PUC/GO, por compartilhar sua sabedoria e empenho na solução de questões administrativas.

À Universidade Federal de Goiás (UFG), pela concessão da bolsa de Pós-Graduação, fundamental para minha permanência no curso e condução da pesquisa.

Ao Pró-Reitor de Desenvolvimento Institucional e Recursos Humanos da UFG, Geci José Pereira da Silva, pela concordância imediata quando da minha solicitação de afastamento das atividades laborais, para que me dedicasse aos estudos. Muito obrigada!

Aos colegas de trabalho, pelo companheirismo, preocupação e incentivo.

Agradeço aos familiares e amigos, que se preocuparam e se solidarizaram comigo, nesta jornada. Em especial a minha mãe, por me permitir sonhar.

Aos colegas de turma, em particular aos que se tornaram amigos e companheiros em alguns desafios, como nos momentos de descontração e boas risadas.

A Águida e Joselma, pela amizade sincera.

À amiga querida Vanessa Gomes Franca, pela disposição e gratuidade na criação dos *slides* usados na apresentação da pesquisa.

A todos que, de alguma forma, me animaram a seguir adiante e a somar forças para que hoje pudesse desfrutar desta vitória. Muito obrigada!

Aos seres divinos, aos quais recorri com frequência durante este aprendizado e jamais me faltaram. Amém!

A peça é o devir, a produção de uma nova consciência no espectador – inacabada, como toda consciência, mas movida por este mesmo inacabamento, esta distância conquistada, esta obra inesgotável da crítica em ato; a peça é sobretudo a produção de um novo espectador, este autor que começa quando termina o espetáculo, e que não começa senão para acabá-lo, mas na própria vida. (Althusser).¹

¹ ALTHUSSER, Louis. Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht - Notes pour un théâtre matérialiste em Pour Marx. IN: DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 377.

Isto é uma ordem: sê firme e corajoso. Não te atemorizes, não tenhas medo, porque o Senhor está contigo em qualquer parte para onde fores. (Josué 1, 9)

RESUMO

ALMEIDA, Alcione Gomes de. **A estética de Plínio Marcos evidenciada em *Dois Perdidos numa Noite Suja, Navalha na Carne e Balada de um Palhaço***. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária) – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2016.

Esta dissertação apresenta um estudo interpretativo e comparativo das peças *Dois Perdidos numa Noite Suja, Navalha na Carne e Balada de um Palhaço*, de Plínio Marcos. O objetivo principal é evidenciar o ineditismo da criação estética realizada pelo autor, bem como a sua importância no cenário teatral brasileiro, nos planos do conteúdo e da forma. Observa-se que, a análise proposta parte do princípio de que as obras suscitam distintos temas ontológicos e universais à humanidade, por vezes semi-ocultos na superfície textual de aparência prosaica. Desta forma, é pertinente o tratamento de aspectos que viabilizem a interação com a produção artística pliniana, tais como a desenvoltura da linguagem, composição das personagens e tessitura dos conflitos. O exame individual dos textos dramáticos é seguido de um cotejo mais específico entre eles, a fim de melhor ressaltar suas características, compostas de semelhanças e diferenças, que por caminhos distintos expressam imensurável qualidade artística. Para a realização da pesquisa segue-se a metodologia de cunho dedutivo, bibliográfico e documental, em que o aporte teórico conta: com artigos publicados à época das apresentações das peças de Plínio Marcos; teóricos do âmbito da literatura e do teatro, dentre eles: Artaud (1999), Bakhtin (1981, 2002, 2003), Bonfitto (2002), Bornheim (2007), Dort (2010), Magaldi (1994), Nietzsche (1994), Prado (2001), Rosenfeld (1982, 1985, 2008), Szondi (2001), Virmaux (1978). Cumpre ressaltar a incidência dos conceitos teóricos na análise das peças, objeto do *corpus* de pesquisa, que se fundamenta pela tessitura do texto dramático, pois não se contempla aqui o estudo da encenação dos espetáculos.

Palavras-chave: Dramaturgia. Peça. Plínio Marcos. Teatro Moderno.

ABSTRACT

ALMEIDA, Alcione Gomes de. **A estética de Plínio Marcos evidenciada em *Dois Perdidos numa Noite Suja, Navalha na Carne e Balada de um Palhaço***. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária) – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2016.

This dissertation presents an interpretive and comparative study of the theater performances *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, *Navalha na Carne* and *Balada de um Palhaço*, from Plínio Marcos. The main objective is to highlight the uniqueness of aesthetic creation performed by the author, as well as its importance in the Brazilian theatrical scene in plans of content and form. It is observed that the proposed analysis assumes that the works raise distinct ontological and universal issues on the humanity, sometimes half hidden in the textual surface of prosaic appearance. Thus, it is appropriate to deal with aspects that enable interaction with Plinian artistic production, such as the ease of language, composition of characters and texture conflict. Individual examination of the dramatic text is followed by a more specific comparison between them in order to better highlight its characteristics, composed of similarities and differences, which in different ways express immeasurable artistic quality. This the research follows the deductive nature of methodology, bibliographic and documentary, in which the theoretical support account: with articles published at the time of presentation of the parts of Plinio Marcos; theoretical scope of literature and theater, among them: Artaud (1999), Bakhtin (1981, 2002, 2003), Bonfitto (2002), Bornheim (2007) Dort (2010), Magaldi (1994), Nietzsche (1994), Prado (2001), Rosenfeld (1982, 1985, 2008), Szondi (2001), Virmaux (1978). It should be noted the incidence of the theoretical concepts in the analysis of the object of the research parts, which is founded by the fabric of the dramatic text, because it includes not here to study the staging of the shows.

Keywords: Drama. Play. Plínio Marcos. Modern theater.

SUMÁRIO

TECENDO O ENREDO	11
1 ABREM-SE AS CORTINAS: INOVAÇÃO ARTÍSTICA DE UM DRAMATURGO "MARGINAL"	15
1.1 Recorte da evolução do teatro no Brasil.....	20
1.2 O drama e o melodrama.....	24
1.3 A dramaturgia <i>sui generis</i> de Plínio Marcos	28
1.3.1 A linguagem também é arma.....	36
1.3.2 A personagem move-se em águas turvas.....	41
1.4 O teatro épico.....	46
1.5 O teatro pobre.....	49
2 EM CENA UMA DRAMATURGIA EXCRUCIANTE: PROCEDIMENTOS COMPOSITIVOS E EFEITO ESTÉTICO.....	53
2.1 <i>Dois Perdidos numa Noite Suja - na trilha da abjeção humana</i>	53
2.2 <i>Navalha na Carne - do enredo trivial à dor avassaladora</i>	78
2.3 <i>Balada de um Palhaço - saltimbancos em cena</i>	102
3 ÚLTIMO ATO: O CONJUNTO DA OBRA, SEMELHANÇAS E PARTICULARIDADES	115
FECHAM-SE AS CORTINAS.....	125
REFERÊNCIAS	127

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral. 122
- Figura 2 *O par de sapatos* (1886), de Van Gogh. 123

LISTA DE ABREVIATURAS DAS OBRAS

<i>Dois perdidos numa Noite Suja</i>	DPNS
<i>Navalha na Carne</i>	NC
<i>Abajur Lilás</i>	AL
<i>Balada de um Palhaço</i>	BP

TECENDO O ENREDO

O surgimento da dramaturgia de Plínio Marcos (1935-1999), a partir da década de 1960, trouxe inovações significativas para a realidade teatral brasileira, tanto no plano do conteúdo quanto da forma. Suas peças colocam em cena personagens representantes de grupos sociais historicamente desprestigiados, que por vias de uma linguagem coloquial e, muitas vezes pungente, impregnam de vida o universo retratado, pois, os frenéticos diálogos intensificam o ritmo das ações e revelam, paulatinamente, quais personagens possuem, de fato, maior grau de força física e psicológica.

Esta linguagem inovadora, porque ousada, estabelece um paradigma linguístico diferente do que já se havia criado no campo do teatro, até então. A abordagem iconoclasta da língua, em inédita sintonia com os agentes dramáticos, são elementos essenciais na elaboração do cenário e de toda a atmosfera que envolve as peças do autor. O despreendimento a técnicas próprias do teatro tradicional, sobretudo ante as regras da chamada “peça bem feita”², se faz presente na obra pliniana.

A realização desta pesquisa centrar-se-á no estudo das peças *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, *Navalha na Carne* e *Balada de um Palhaço*, de Plínio Marcos. Busca-se, primeiramente, examinar o processo de criação estética instaurado nas obras. Neste sentido, é importante compreender o contexto em que se dá a construção do conflito, o modo de composição dos diálogos, a tessitura das personagens e os temas suscitados – segundo a nossa leitura. Logo, com o estudo das obras, apontar-se-á questões universais, inerentes à condição

² Termo cunhado pelo dramaturgo francês Eugène Scribe (1791-1861), na primeira metade do século XIX, refere-se a uma espécie de cartilha composta por um conjunto de postulados a respeito de como deve ser conduzido o bem-escrever do teatro. O objetivo da “peça bem feita” consiste nos “efeitos exercidos sobre o espectador, efeitos que visam causar surpresa, manter a atenção, aguçar a curiosidade, satisfazer a razão, entreter o espírito com a engenhosidade da armação do conflito dramático. Enquanto técnica de composição, algumas técnicas são rigorosas. A ação dramática tem por obrigação, que ser contínua e progressiva, regida pelo suspense. Isto significa que a sua estrutura deve levar em conta os três momentos na composição textual: a apresentação, o desenvolvimento, e o desfecho, muito bem concatenados, ordenados e coerentes”. Neste modelo, é lícito afirmar que, não se atribui ao teatro função instrutiva e moralizadora (GUINSBURG, *et al.*, 2006).

humana – por vezes semi-ocultas nos jogos de linguagem, de aparência prosaica, mas que, por outro lado, enobrecem todo o processo artístico em cena.

A motivação em desenvolver a pesquisa provém do desejo de conhecer, em maior profundidade, o estilo peculiar das obras em análise e o seu potencial estético – elogiado ao longo das décadas, nas considerações de alguns críticos do teatro e visto com desconfiança na visão de outros. Desde o primeiro contato com as peças, chamou-nos bastante atenção a vivacidade com que se trazem à baila personagens, incrivelmente verdadeiras, marcadas por uma existência penosa, com verossimilhança que se pode captar já nas primeiras linhas até a conclusão da fábula.

Por meio de observação cautelosa, nota-se que, em um primeiro momento, os sentimentos vivenciados pelas personagens, os desafios e as decepções, parecem originar, unicamente, de sua condição sócio-econômica. Mas, a plasticidade da escritura deixa entrever que, a essência da criatura humana é complexa, instável e não convém ser mensurada com base em alguns indícios. Desta forma, os temas que emergem das intrigas, revelam-se ontológicos e universais ao homem, de qualquer época e lugar, conforme se exemplificará no decorrer do trabalho.

Para a realização da pesquisa, segue-se a metodologia de cunho dedutivo, bibliográfico e documental, em que o aporte teórico conta: com artigos publicados à época das encenações das peças de Plínio Marcos e teóricos do âmbito da literatura e do teatro, dentre eles: Artaud (1999), Bakhtin (1981, 2002, 2003), Bonfitto (2002), Bornheim (2007), Dort (2010), Magaldi (1994), Nietzsche (1994), Prado (2001), Rosenfeld (1982, 1985, 2008), Szondi (2001), Virmaux (1978). Cumpre ressaltar a incidência dos conceitos teóricos na análise das peças objeto de investigação.

Os três capítulos deste trabalho dialogam entre si e se autocomplementam. No primeiro, **Abrem-se as cortinas: inovação artística de um dramaturgo “marginal”**,

realiza-se um recorte da evolução do teatro no Brasil, até o surgimento da dramaturgia de Plínio Marcos. Em seguida, desenvolvem-se os subcapítulos relacionados ao processo compositivo das peças selecionadas para a pesquisa. Os temas explorados colaboram com a compreensão do estilo dramático, *sui generis*, do autor e conhecendo de antemão traços particulares de suas personagens, da linguagem e da construção dramática em sua totalidade, ter-se-á o suporte necessário ao desenvolvimento do capítulo seguinte, uma vez que, a teoria exposta se exemplifica com fragmentos extraídos do arcabouço teórico montado.

No segundo, **Em cena uma dramaturgia excruciante: procedimentos compositivos e efeito estético**, faz-se uma abordagem pormenorizada dos textos dramáticos DPNS, NC e BP, com foco nos jogos dialógicos empreendidos pelas personagens. Primeiramente, trata-se de elucidar questões estéticas latentes na superfície textual e desencadeadas pelos conflitos, suscitados no decorrer da trama. Assim, buscar-se-á no construto teórico de autores diversos, o embasamento necessário às asseverações expostas, cujo ponto de partida é sempre a tessitura das peças teatrais em pauta.

Aproximando-se da conclusão do trabalho, já no terceiro, tem-se **Último ato: sobre o conjunto da obra, semelhanças e particularidades**, destacam-se pontos de contato entre as peças dramáticas estudadas, algumas particularidades que as compõem e inegáveis elos mantidos pelo autor em suas produções artísticas. Deste modo, o primeiro capítulo subsidiará a manutenção da coerência e dará o suporte necessário, para que se mantenha a consistência científica da pesquisa. Seguir-se-á a metodologia proposta à desenvoltura do segundo capítulo.

Nas considerações finais, **Feçam-se as cortinas**, busca-se fazer as últimas reflexões entre os capítulos desenvolvidos e o produto final alcançado. Emiti-se, ainda, nosso ponto de vista final em relação aos vieses selecionados na abordagem do objeto de pesquisa, em todas as etapas do presente trabalho.

Há, relativamente, poucas pesquisas acadêmicas dedicadas à ficção de Plínio Marcos. Nossa intenção é contribuir com uma leitura própria, não definitiva, de sua obra dramática. Espera-se que esta contribuição, somada a outras iniciativas, assemelhando-se à confecção de uma colcha de retalhos, sirva para ampliar e motivar os debates a respeito da arte teatral do autor na dramaturgia brasileira.

I

ABREM-SE AS CORTINAS: INOVAÇÃO ARTÍSTICA DE UM DRAMATURGO**"MARGINAL"**

Teatro só faz sentido quando é uma tribuna livre onde se podem discutir até as últimas consequências os problemas do homem. Plínio Marcos.

A dramaturgia de Plínio Marcos (1933-1999) surgiu em um período conturbado da história política, social e cultural do Brasil, o país estava sob o domínio da ditadura militar, tal como ocorria em boa parte da América Latina. Os militares eram enérgicos na aplicação da censura aos artistas de segmentos diversos, fossem eles escritores, atores, músicos, ou de qualquer outro gênero artístico. Plínio Marcos não escapou a esta realidade, foi perseguido pelos censores e proibido de apresentar as suas peças ao público, por determinado período.

Costuma ser ponto pacífico entre os críticos de teatro, considerar a produção artística do autor como um dos fatos mais marcantes da cena teatral brasileira, em pleno período de forte repressão³. Certamente, Plínio Marcos, “aos olhos do Sistema que governou o país a partir de 64, era o ‘perigo’, aquele cujas palavras tinham o poder de abalar estruturas, costumes, regimes...” (ZANOTTO apud MENDES, 2009, p. 15).

Neste aspecto, o principal argumento usado pelos censores era a constante linguagem obscena diluída nas obras, vista como afronta aos preceitos de organização e dos bons costumes, pregados pelo governo à sociedade. Vale ressaltar que, grandes escritores enfrentaram o mesmo dilema, a exemplo de Nelson Rodrigues (1912-1980), Dias Gomes (1922-1994) e Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006); cada um com suas especificidades, entretanto, alvos da censura ao terem sua produção reprimida.

³ No sítio oficial do autor www.pliniomarcos.com, conservado por seus filhos, entre as informações que podem ser consultadas estão dados biográficos e diversas críticas especializadas que recobrem o contexto de produção e/ou encenação das peças.

As criações de Plínio Marcos expressam a liberdade de pensamento com que o autor arquitetou a sua arte, em um período totalmente desfavorável, como no caso das peças *Dois Perdidos Numa Noite Suja e Navalha na Carne*. As personagens provêm de extratos sociais baixos, marginalizados, praticamente esquecidos pelas camadas superiores, e se encontram atadas a um submundo de misérias que as solapam. Os virulentos diálogos se desenvolvem com o uso de gírias e palavrões, sobrepostos ao maciço jargão típico dos sujeitos fictícios inscritos no universo retratado.

Para os militares, as peças de Plínio Marcos eram demasiado ofensivas, subvertiam valores caros ao povo brasileiro, como a “moral” e a “paz”. Sendo que, poderiam trazer o “caos” e a “desordem”, sustentados nas intrigas, para o suposto espaço de ordem, criado e mantido pelo sistema.

O autor não tinha como foco, em suas obras, realizar um teatro de engajamento político ou que servisse a uma atitude de protesto às mazelas que assolavam o país, naquele período histórico. Entretanto, como as suas produções destoavam do modelo de arte, que naquele momento poderiam ser aceitas, era impossível escapar do crivo e das imposições dos sensores. Em certa ocasião o autor desabafou:

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. E pago qualquer preço pela pátria do meu povo. (MARCOS. Disponível em <<http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>, acesso em 06/08/2015>).

Desta forma, Plínio Marcos era acusado de tentar promover a anarquia no país através da apresentação dos espetáculos, os militares não enxergavam as qualidades estéticas contidas nas peças, considerando-as propagadoras de violência, pornografia e subversão. As constantes interdições das obras, que tardou em recrudescer, renderam ao dramaturgo a

alcunha de “autor marginal” ou “autor maldito”, sendo relegado ao ostracismo e forçado a suportar ataques físicos e morais, por um longo período.

O eixo central deste estudo implica em objetivos que não se aprofundam no contexto histórico, ideológico e sócio-econômico de divulgação das peças, contudo, julga-se um dever mencionar a coragem com que Plínio Marcos defendeu seus ideais, chegando inclusive a ser preso por contrariar a conjuntura política dominante, estampando em suas escrituras, numa iniciativa vanguardista, personagens miseráveis que se debatem em um universo com oportunidades mínimas de ascensão, e que no contra-fluxo a repressão torna-se constante. Logo, suas peças desvelam certas condições sociais e, por conseguinte, questionamentos que deveriam permanecer obscuros, isto é, sem destaque ou reflexão.

Pelo exposto, nota-se a necessidade de se discutir, logo no primeiro capítulo, os traços mais característicos na composição das peças dramáticas pliniana. De igual modo, faz-se a abordagem da **linguagem** utilizada nos diálogos, para então, relacioná-la com as **personagens**, pois ambos os aspectos trouxeram novidades e impactaram a dramaturgia moderna brasileira de maneira indelével, conforme se verá.

Lembra-se que, as peças não se apegam em beletrismos, ao contrário, lançam mão de falas coloquiais, brutas, concatenadas com o ambiente representado, o momento de enunciação e por quem estão sendo ditas – características, estas, manifestas no Modernismo.

O jogo dialógico, estabelecido no bojo de uma linguagem transgressora, promove um processo artístico de carnavalização. Os termos obscenos postos em ação consolidam o espaço específico de onde as diferentes vozes se enunciam e realçam, em cada tipo humano trabalhado – a prostituta, o cafetão, o homossexual, o criminoso e o palhaço de circo (em BP) – como a condição humana é precária e sujeita à desventura, individual e coletiva. O modo de expressão “cru”, carregado de gírias e palavrões, da forma como aparecem nas peças DPNS e NV, é cotidiano na vida das personagens, ou seja, é natural no seu modo de existir, porém,

estes termos adquirem ainda, constantemente, no interior dos diálogos, o valor simbólico de arma ferina, lançada com o propósito de promover injúrias, falsear acontecimentos e fatos, bem como, diminuir e desestruturar o interlocutor.

As personagens, talhadas em um processo híbrido de composição, não seguem um modelo de teatro em especial, dentre tantas possibilidades disponíveis no gênero. Expressam um comportamento que pode ser reconhecido como naturalista, pois desenvolvem cenas triviais ao cotidiano, de aparência despreziosa e anárquica. Contudo, suas falas, em meio a dissonâncias polifônicas, recobrem aspectos transcendentais ao ser humano e de notória poeticidade.

Dentre as teorias tratadas neste capítulo, coloca-se em discussão a relevância da estética melodramática, concomitante ao metateatro construído pelo autor, nas peças em estudo. E a forma como é conduzido, para que o leitor/espectador não se aliene com a exposição de sentimentos exagerados, mas, ao contrário, possa sentir a fruição estética, de maneira consciente e ao mesmo tempo lúdica. Destaca-se, ainda, a relação que se estabelece entre o formato das peças pliniana, em termos estéticos, e alguns pressupostos do “teatro pobre”, lançado pelo teórico Grotowski. As personagens, o cenário, a linguagem empregada, refletem a pobreza aguda, que tem lugar cativo nas peças de Plínio Marcos.

Estas perspectivas de análise darão suporte para se chegar ao estudo das peças, *corpus* da pesquisa: *Dois Perdidos numa Noite Suja* – onde se vê dois sujeitos miseráveis, Tonho e Paco, com seus problemas cotidianos e a forma como lidam com eles, falseando a realidade como se assumissem a identidade de “seres fictícios”, uma vez que o discurso de ambos reforça o processo de mascaramento que permeia suas atitudes. À medida que, as personagens abandonam as suas máscaras e assumem a verdadeira essência de que se compõem, o destino de fracasso se confirma em suas vidas: o rapaz que se diz recém-chegado do interior, jamais terá direito aos sapatos que tanto almeja, de forma digna. Já Paco,

planejava ser um artista bem sucedido tocando flauta, contudo, se convence de que a vida de crimes lhe trará vantagens e glórias.

Em *Navalha na Carne* – peça de um ato só, apresenta-se a conturbada relação do cafetão Vado e a prostituta Neusa Sueli, com a presença “intrusa” do faxineiro homossexual Veludo. Os diálogos condensados revelam uma produção artística autêntica, compacta, mas fiel à ambiência das personagens, por isso, agressiva na sua crueza. A existência angustiante da protagonista advém, ao menos em parte, do seu esforço em mascarar as próprias fragilidades, fato este que provocará o desnudamento de sua condição real de miséria e solidão absoluta. Os demais agentes dramáticos também ostentam fraquezas, padecem com a opressão do sistema, ao passo que se mostram incapazes de refletir sobre tal condição, que tanto os rebaixam como os marginalizam.

Balada de um Palhaço põe em relevo personagens tipicamente circenses, o protagonista, palhaço Bobo Plin, exasperado pela rotina das atividades no circo, deseja uma nova forma de vida, livre de obrigações repetitivas e que para ele não fazem sentido algum. Com isto, anuncia sua imediata necessidade de ter uma alma. Surge daí desentendimentos com o dono do circo, palhaço Menelão, insensível às necessidades do funcionário e incapaz de compreendê-lo em seus anseios. Os conflitos gravitam em torno da perene questão que contrapõe, tanto a arte exercida por ideal – transcendente ao material – como a que se faz com fim mercadológico.

Nota-se que, o autor não economizou esforços em ousar nas criações, sua criatividade trouxe para o centro da dramaturgia brasileira, com ineditismo, personagens totalmente desamparadas, transformadas em porta-vozes de mazelas humanas, que não são apenas locais, mas de alcance universal. Os dilemas enfrentados decorrem de fatores diversos, fogem ao controle das criaturas no drama, mas o fator que merece maior atenção é o que cada uma delas carrega no âmago do seu ser, seja de que natureza for.

1.1 Recorte da evolução do teatro no Brasil

A etimologia do vocábulo *teatro* remete, ao menos, a duas significações, o espaço físico onde se realizam os espetáculos e o desenvolvimento de uma arte específica, desempenhada pelo ator diante do público. Deste modo, na concepção de Magaldi (2003) o teatro dramático reúne a tríade essencial da representação cênica: o ator, o texto e o público. Já o surgimento do gênero literário denominado ‘teatro’, ao que tudo indica, originou-se de rituais mágicos e religiosos de povos primitivos, cujas práticas expunham, além da narração de histórias, danças variadas, jogos e simulações com interesse crítico e/ou cômico.

No que concerne aos primórdios da arte teatral no Brasil, não existe, entre os estudiosos, um consenso de ideias apto a unificar e estabelecer uma sequência inteligível à produção dramaturgic e cênico-dramática no país, anterior ao século XIX. Isto ocorre pela falta de registros, que pudesse dar conta da história do teatro brasileiro, neste período considerado, então, um tanto obscuro. Por outro lado, as obras que tratam do tema relatam a existência de encenações dramáticas desde os primeiros anos da colonização, com foco na conversão religiosa do público às doutrinas daqueles imbuídos de poder para isso.

No século XVI, o teatro jesuítico exercia, num primeiro plano, a função de propagação da fé cristã e catequese, logo, o principal interesse era de edificação religiosa somada aos preceitos de educação moral e cívica, além de cumprir com o papel inerente ao teatro, o divertimento. As encenações focavam-se em autos simples, calcados na conversão à religião cristã e por isso, servis às doutrinas do catolicismo. No século seguinte, praticamente, não houve evolução em termos teatrais, as encenações dramáticas ainda mantinham laços com os festejos religiosos e, concomitante, o teatro profano começava a surgir, sobretudo com a encenação de comédias e textos traduzidos de autores espanhóis.

Segundo as asserções de Guinsburg (2012), ao longo do século XVIII, ocorre certo progresso em nosso teatro, inicia-se uma expansão das casas de espetáculo e de encenações, de modo que estas iniciativas estimulavam a profissionalização e a permanência de elencos regulares, embora, a igreja católica continuasse exercendo influência nas práticas culturais da colônia, principalmente no teatro. Magaldi (sd, p. 32) cita a construção das “Casas de Ópera”, como o fator mais positivo à época. “Procurava-se tirar o teatro dos tablados e dos locais de empréstimo, como as igrejas e os palácios, para uma residência própria”. Há de se ressaltar a ausência de temas nativos nas peças dos autores brasileiros. O modelo seguido continuava sendo o europeu, o artista local está “de costas” para o cenário, a temática, a cultura e o autêntico sentimento nativista de uma arte, que expressasse valores nacionais.

Somente a partir da segunda metade do século XVIII que emergiu no Brasil o teatro regular, ou seja, as representações aconteciam com certa frequência, em locais apropriados para isto e levadas a efeito por grupos de elencos, de certo modo, estáveis. A ideia de teatro como instituição claramente educativa é tratada, a partir de então, com certo rigor e importância. Neste sentido, Sousa (1960) ressalta que

O alvará de 1771 aconselhava o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto ser a escola, onde os povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários (SOUSA, 1960, p. 109).

No século seguinte, “as sociedades dramáticas organizadas por amadores” se mantinham apegadas à premissa de que uma das suas finalidades era a doutrinação do povo, facilitando, assim, a construção de várias casas de espetáculos, uma vez que contavam com estímulo oficial. Os primeiros locais exclusivos, destinados às representações dramáticas, foram “Casa da Ópera” e “Casa da Comédia”, entretanto, apesar dos esforços mobilizados, os espetáculos não impuseram valores nacionais, deixando para o futuro a construção de um teatro que pudesse ser reconhecido como brasileiro. Durante o século XIX, foi possível

empreender debates que se aproximavam de temas nacionais e da missão civilizatória que estava atribuída ao teatro. Porém, “será necessária a Independência política, ocorrida em 1822, para que o país, assumindo a responsabilidade de sua missão histórica, plasme também o seu teatro”. (MAGALDI, sd, p. 32). Martins Pena, na primeira metade do século XIX, fundou a comédia de costumes, escreveu obras que ainda enriquecem o acervo da literatura teatral brasileira: *O Cigano*, *Comédia sem Título*, *Os Dous*, dentre várias outras. (MAGALDI, sd, p. 58).

O advento do século XX trouxe consigo estas mesmas responsabilidades, além de estabelecer laços definitivos e em compasso com a dramaturgia internacional, por meio do uso de elementos da modernidade e pelo viés de sua própria modernização. Teve início, assim, o processo de renovação da comédia de costumes, com elementos que remontam ao passado, só que mais próximo à individualidade brasileira. São algumas peças, pertencentes a esta fase: *Onde Canta o Sabiá*, *Nosa Gente*, *Terra Natal*.

A experiência teatral no país passou a contar com realizações cênicas de caráter híbrido, diversos estilos compunham o cenário de iniciativas artísticas neste momento. Aos poucos acontecia a esperada renovação, com a preocupação não apenas de se aceitar ou repetir o passado, mas sobretudo de repensá-lo, com vistas à criação de novas possibilidades e à impulsão do espírito nacionalista. Houve, de fato, um retorno às origens da dramaturgia local, porém as peças se mostravam regidas por um processo inventivo que as tornavam mais densas de brasilidade, tanto pelo estilo como pela linguagem e mais entusiastas talvez dos traços característicos da cultura nacional.

Ao tratar de “pluralidade de tendências”, Magaldi (sd, p.203) mencionou Nelson Rodrigues, Jorge de Andrade, Ariano Suassuna e Gianfrancesco Guarnieri como os dramaturgos que, até aquele momento, mais contribuíram para a evolução da nossa arte teatral contemporânea. Devido à impossibilidade de debate mais profundo em torno do tema,

destaca-se ao menos o comentário acerca da peça *Vestido de Noiva*, que se aproxima das nossas ideias desenvolvidas no presente estudo: “veio rasgar a superfície da consciência para apreender os processos do subconsciente, incorporando por fim à dramaturgia nacional os modernos padrões da ficção”. Muito embora, há de se observar que:

Os temas novos são insuficientes para marcar uma alteração do panorama literário, se não estão sustentados por uma *linguagem nova*. E é nesse campo, talvez, que a contribuição de Nelson Rodrigues se tenha revelado mais significativa: enquanto os dramaturgos da geração anterior adotavam um *diálogo artificial*, com um tratamento diverso da *linguagem corrente*, ele restringiu a expressão cênica a uma absoluta economia de meios, conseguindo de cada vocábulo uma ressonância admirável. Tem-se a impressão, sob a aparente pobreza literária do diálogo rodrigueano, que as palavras só poderiam ser as que se encontram ali, como uma cadeia de notas exatas, as únicas capazes de obter o maior rendimento rítmico e auditivo. (MAGALDI, sd, p. 203, grifo nosso).

Nelson Rodrigues é o dramaturgo mais representado no país, a princípio suas “propostas vanguardistas” chocaram o público, tornando-se assimilável mais tarde, pois obtiveram suas qualidades artísticas reconhecidas. Plínio Marcos possui inegável afinidade com o autor, que soube muito bem se rebelar contra as convenções instituídas no universo cênico. “E [desvendou], sem nenhum véu mistificador, a essência da própria natureza do homem”. Sua obra revela a preocupação em se conhecer as motivações mais recônditas que levam o homem a ser como é. Para tanto, criou seu próprio estilo, associou o conteúdo à forma, não se atendo às fórmulas e conceitos pré-estabelecidos. (MAGALDI, 1998, p. 23).

No decorrer das décadas de 1950 e de 1960, as posições desejosas de transformação política e social exerciam domínio, especialmente entre aqueles que se esforçavam no intuito de unir arte e política. Suas prioridades, neste período, os debates, as preferências e as ideias, ainda assim, não estavam restritas às discussões em torno de temas políticos e ideológicos, que buscassem empreender ações de resistência democrática e, em consequência, contra o regime de exceção vigente. Guinsburg (2012) assevera que a questão teatral poderia, genericamente, ser apreendida sob os aspectos específicos da política e da ideologia, contudo,

os caminhos percorridos pelo teatro foram mostrando, aos poucos, distintas nuances e uma gama de possibilidades nele contidas.

Sob esse prisma, a dramaturgia de P. Marcos, pelo formato que possui, com linguagem despojada, personagens excluídas socialmente, dentre outras características, terminou por refletir um conjunto de questões históricas, ideológicas e até políticas, em evidência na sociedade daquele período. É importante frisar que, o autor se posicionava contrário à ideia de que sua arte servia ao propósito de engajamento político ou de protesto. Declaradamente, este não era seu objetivo. Há, sem dúvida, verossimilhança entre os problemas expostos na superfície textual, como a pobreza, a violência, a exploração do homem. No entanto, a força dramática se faz presente em questões profundas, que brotam do interior do homem e que nos transmitem uma visão universal do que seria sua própria tragédia.

Por fim, cabe dizer que, as peças de Plínio Marcos apresentam traços de modernidade que são referências para o estudo e o desenvolvimento do teatro contemporâneo, que busca, em inúmeras tentativas de reformulação, aventurar-se em novos horizontes, deixando entrever no processo teatral um profícuo laboratório de experiências.

1.2 O drama e o melodrama

Segundo Rosenfeld (2008, p. 28), o gênero dramático “representa como se fosse real, em imediata atualidade, uma ação em si conclusa que, originando-se na intimidade do caráter atuante, se decide no mundo objetivo, através de colisões entre indivíduos”. Neste sentido, as personagens têm atuação própria, em geral, não são apresentadas pelo narrador. Conservam alto grau de subjetividade lírica, que não se contamina com a crueza da linguagem e dos temas que pululam no palco e na vida, de seres derruídos, bem como ocorre nas peças de Plínio Marcos.

A denominada *dramática pura* expressa os acontecimentos da forma como sucedem na realidade. Os diálogos apresentados em cena, juntos aos percursos temporais, obedecem a um rigoroso encadeamento causal das ações, sempre situadas no tempo presente e sem interferência de mediador. Estas circunstâncias explicam a sua objetividade e forte intensidade, inerentes às personagens em seu vir a ser malogrados e evidenciados com clareza, pelo dramaturgo.

De início, o drama, na época renascentista, trouxe para o texto dramático algumas transformações profundas; suprimiu-se o prólogo, o coro e o epílogo, para concentrar no diálogo toda a complexidade da ação. “O que se chama, em sentido estilístico, de “dramático”, refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito” (ROSENFELD, 2008, p. 34). Compreende-se, assim, que a prioridade no drama repousa nas relações inter-subjetivas, essencialmente dialógicas, firmadas entre as personagens e dialéticas entre espectadores e atores.

Ao longo da história do teatro, vários tipos de drama se desenvolveram. No século XIX, por exemplo, o Drama Social traz, novamente, para o cerne das discussões, a força de questões sociais sobre o sujeito. Nele, o homem expressa resistência ao mundo, contesta o meio sociocultural, político e ideológico em que se encontra, se rebela ante as desigualdades, opressões e injustiças da sociedade organizada de seu tempo. Nesta perspectiva, de acordo com Hamilton (1910), o herói do Drama Social luta contra distintas formas de opressão e sai em defesa de causas sociais inerentes ao mundo que habita. Ele se opõe, portanto, à figura do herói de outros períodos históricos; o herói grego com sua carga de forças especiais confronta o sobre-humano, e no teatro elisabetano o homem desafia e luta contra si próprio.

Ao final do século XIX o drama perde a sua força. Entrando em decadência, a partir do momento em que deixa de assimilar novas demandas de representação social,

reivindicadas e provenientes deste período histórico. Perante esta incapacidade, o curso natural seguido pela evolução do gênero, culminou com a inserção de novas formas épicas no interior do texto dramático, que na concepção de Szondi (2001), conseguiram atender aos novos conteúdos impostos pela sociedade do século XX. O autor menciona alguns estudiosos que contribuíram com esta mudança, dentre eles estão Piscator (1893-1966) – com o seu teatro político⁴ – e, em destaque, o teatro épico de Brecht, que efetivamente daria a maior contribuição à nova diretriz do drama moderno, denominada por Szondi (op. cit.) de epicização do drama.

Não obstante, no teatro moderno, o texto dramático aborda temas do mundo real, inclusive fatos violentos da vida urbana e formas de opressão social. Ainda assim, prevalece o intento de se criar um mundo simbólico e verossímil, que trate e revele os extratos sociais e as hierarquias de poder, além de propiciar, ficcionalmente, a exposição de mazelas oriundas do real.

Em referência ao melodrama, trata-se de uma das formas de teatro amplamente trabalhada nas peças em análise, conforme se evidenciará, e de contribuição significativa à formação do estilo original de Plínio Marcos, que utiliza os princípios deste gênero, subvertendo-os simultaneamente.

No gênero melodramático os sentimentos humanos aparecem intensificados, há constante luta entre o bem e o mal, invariavelmente ocorre a vitória do primeiro. Os personagens são talhados em um profundo maniqueísmo, isto é, ou são muito bons ou

⁴ O encenador alemão Erwin Piscator tratou de elaborar um teatro pedagógico-político que teria como função servir de mecanismo para a luta de classes. Na tentativa de imprimir em suas peças um caráter altamente educativo, aspirava não apenas a concordância do público em relação às ideias propagadas, mas, principalmente a sua participação ativa na tomada de decisões práticas em relação aos fatos diários envolvendo problemas sociais. E o caminho a ser explorado seria o de notáveis questões históricas (a luta pelo petróleo, a justiça em sua totalidade, os embates raciais etc). Piscator (1968, p. 156) declara que “[A] missão do teatro revolucionário consiste em tomar como ponto de partida a realidade, e elevar a discrepância social a elemento de acusação, da subversão e da nova ordem”. Realizando uma síntese do teatro político de Piscator, Magaldi (2003, p. 104) ressalta que “prevalece a intenção de proselitismo e, de acordo com o pensamento marxista, abole-se o conceito da eternidade da arte, que se limita a ser uma arma para utilização imediata na luta social. A teoria de Piscator contém em germe as ideias de Brecht, que na verdade desenvolveu e adaptou aos seus reclamos os postulados do teatro político”.

vigorosamente maus, comumente possuem caracterizações superficiais e estereotipadas. Neste sentido, “os personagens do melodrama são *personae*, máscara de comportamentos e linguagens fortemente codificadas e imediatamente codificáveis” (THOMASSEAU, 2005, p. 132). Ainda segundo o mesmo autor, os atores, exercendo a habilidade de dar máxima vida às virtudes e aos vícios das personagens, foram essenciais para a conformação da trajetória de sucesso do melodrama:

De maneira geral o melodrama, inalteradamente, apresenta a luta entre bem e mal absolutos, busca ser ao mesmo tempo universal e cotidiano, procurando comover o público através de uma estética moralizante que corresponde a códigos preestabelecidos. Sua trama também é de certa forma imutável; o vilão acaba sempre desmascarado pelo herói, o bem sempre vence o mal, e assim a virtude é sempre premiada e o crime sempre punido (THOMASSEAU, 2005, 6-7).

Nas cenas melodramáticas a exploração dos sentimentos ocorre de forma avassaladora, assim, quando a personagem expressa alegria, isto se dá de forma extremamente desinibida, ou se ao contrário, o sentimento é de tristeza, é provável que alcance profundo desalento. Apesar da intensidade das emoções produzidas, os estados de ânimo podem experimentar, rapidamente, completa alteração, de modo a instaurar o inesperado, seguido do choque, diante do que se convencionou chamar de *golpes teatrais*.

Thomasseau (2005, p. 139) afirma que, o melodrama é um gênero teatral que privilegia a emoção e a sensação. Sua principal meta é fazer variarem estas emoções. “É também um gênero no qual a ação romanesca e espetacular impede a reflexão e deixa os nervos à flor da pele”. Neste campo melodramático, o teatro pliniano floresce e cria tradição, embora continue atual, pois mudam-se os estilos, mas no homem que permanece a angústia de inúmeros desejos, a transformação é lenta.

Ver-se-á no estudo analítico das peças – DNPS, NC, BP – que o dramaturgo utilizou-se do conteúdo melodramático para fins específicos e sem aclamação do mesmo. Inclusive, porque sua opção estética vai de encontro aos princípios deste gênero que,

historicamente, exerce um modelo de arte como mera mercadoria para entretenimento do público, logo desinteressado pela promoção do pensamento crítico e reflexivo, que poderia vir a ser provocado pela representação.

1.3 A dramaturgia *sui generis* de Plínio Marcos

Para o presente estudo, é oportuno o conhecimento de determinados conceitos propostos por Nietzsche (sd, p. 35), uma vez que é possível estabelecer uma ponte entre as ideias aqui colocadas e o estudo das produções de Plínio Marcos.

O filósofo alemão propõe que, a evolução progressiva da arte se origina do “duplo caráter do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco”. Para ilustrar suas conceituações referiu-se aos deuses: Apolo, de origem grega, e Dionísio, um estrangeiro. As duas divindades possuem traços distintos, o primeiro é concebido como o Deus da estabilidade das forças, da perfeição nas formas, da bondade, da bela aparência, prima pelo que é justo, possui luz, brilho, habilidade divinatória e se faz representante dos sonhos. No entanto, segundo o autor, o mergulho profundo na concepção apolínea é impróprio ao indivíduo, afasta-o do entendimento e aceitação da vida humana, que também se forma de sentimentos desagradáveis e dolorosos.

Assim, para haver o necessário equilíbrio, os gregos recorreram a Dionísio, enquanto oponente de Apolo, é tido como um deus multifacetado, ligado à embriaguez. Em regra, se opõe aos preceitos apolíneos, desprende-se da consciência do eu com seus limites, serenidade e temperança, para expressar o abandono aos desejos, ao que é inebriante e conduz à insensatez. “Estes dois instintos impulsivos andam lado a lado e na maior parte do tempo em guerra aberta, mutuamente se desafiando e excitando para darem origem a criações novas...” (NIETZSCHE, sd, p. 35).

Logo, ao tratar do surgimento da tragédia, Nietzsche pondera que ambos os fenômenos artísticos, o apolíneo e o dionísico, são aliados, de modo que o primeiro requer a existência do segundo. O teórico encontrou subsídios nas ideias de Schopenhauer, dá-se como exemplo a definição de Dionísio, conforme apontada, em correlação com a manifestação da Vontade. Assim, tudo o que viria a constituir o mundo, resultaria deste nível de representação, um princípio inesgotável, na concepção schopenhaueriana. Rosenfeld (1976), quando se refere a este autor observa que:

No fundo – e na tentativa de desmascarar o homem, Schopenhauer precede Marx, Freud e Nietzsche – no fundo somos bonecos, estrebuchando, com trejeitos grotescos, nas cordas manipuladas pela vontade cega e inconsciente; palhaços a se equilibrarem, aos tropeços, no circo do Ser absurdo. (ROSENFELD, 1976, p. 64).

Nas peças de Plínio Marcos, é comum que as personagens se apeguem a determinados objetos, valorizem o dinheiro, o poder – elementos, estes, que são frutos de suas ilusões e vontades. Não raro, almejam modificar a condução de suas vidas, porém, suas trajetórias seguem um curso avesso às expectativas outrora alimentadas, como se nota, já na superfície textual de DPNS e NC, em BP há variação, com embate dialético mais explícito entre as personagens e final ameno para o protagonista.

Tonho, com sua máscara de bom moço interiorano, garante que padece de má sorte, por conta da falta de um bom par de sapatos. Esta “necessidade”, quase metafísica, modula o comportamento da personagem no percurso do conflito, arrastando-a por um caminho de sofrimento até o desfecho revelador. “Tonho –... 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”. (MARCOS, 2003, p. 74).

Neusa Sueli, com seu temperamento submisso e ao mesmo tempo questionador, se ilude com a possibilidade de manter um relacionamento amoroso estável, com o mínimo de valores e limites morais com o seu cafetão. A insistência da protagonista, em construir uma

realidade incompatível com sua condição humana finda por render-lhe, apenas, mais solidão, uma vez que o homem “foge”, deixando-a sozinha.

VADO – Então diz! Diz! Quero escutar. Diz de uma vez, antes que te arrebente! Por que eu fico com você?
 NEUSA SUELI – Por causa da grana.
 VADO – Repete, sua vaca! Repete! Repete! Anda!

... *Neusa Sueli, quando percebe que Vado saiu, corre até a porta e grita:*
 NEUSA SUELI – Vado!... Vado!... Você vai voltar? Você vai voltar?... (MARCOS, 2003, p. 142-169).

Bobo Plin com seu espírito inquieto deseja encontrar sua alma, uma vez que, somente assim poderia desenhar seu próprio destino e realizar a arte de seu agrado, livre de ordens e regras: “o que eu quero é ter prazer no trabalho que faço... Menelão, eu quero fazer minha alma. Preciso fazer minha alma. Quero tentar”. (MARCOS, 1986, p. 11-16). Os diálogos são infrutíferos para o palhaço, pois seu patrão, materialista e ganancioso, não consegue alcançar a transcendência de seus argumentos. “Menelão – você é louco, mas não rasga dinheiro. Não sai nu na rua”. (MARCOS, 1986, p. 11).

Cumprido ressaltar, a autenticidade marcante percebida nas peças de Plínio Marcos, os diálogos, as personagens, os conflitos, todos os elementos utilizados dão conta de uma ficção mostrada em seu estado de “matéria bruta”, sem qualquer tipo de concessão que pudesse ser lançada, com vistas a amenizar o estilo que o dramaturgo decidiu imprimir. Neste sentido, Magaldi relata que, “a primeira impressão que se tem é a do documento – a fatia de vida cortada ainda quente do cenário original, o flagrante íntimo surpreendido de um buraco de fechadura”. (MAGALDI, 1998, p. 207). Na ação do “cortar” compreende-se que há muita dor, da intimidade observada brotam muitos sentimentos, é este desnudamento implacável da miséria humana que capacita o autor a escancará-la de modo sublime, afinal, ele também é poeta.

Observa-se nas peças considerável verossimilhança, intensidade dramática e múltiplas perspectivas estéticas. Entretanto, vale enfatizar que estas produções artísticas

ultrapassam o caráter único de denúncia político-social e econômica. Logo, atém-se que “a arte não é só uma imitação da realidade natural, porque é também e principalmente um suplemento metafísico da realidade natural, que se lhe justapõe para que ela seja **suportável**”. (NIETZSCHE, sd, p. 168, grifo nosso).

Ao descrever a reação do público quando da encenação de *Navalha na Carne*, em São Paulo, Magaldi levanta questões às quais se vem tratando. Há robusta violência na tessitura dos diálogos, baixezas da convivência humana são investigadas sem nenhum pudor:

Frequentemente, o público ria de alguns palavrões ou de réplicas de sabor equívoco. Essa relação chegou a irritar-nos, como se nascesse de uma falta de inteligência do texto. Depois pareceu-nos que essa era uma válvula de escape para os espectadores não mergulharem num terrível mal-estar: um pouco mais de insistência na verdade e seria *insuportável* o clima dramático. (MAGALDI, 1967, grifo nosso).⁵

As falas seguintes ilustram as constatações de Magaldi. Aspectos ligados à tristeza, a que o ser humano está fadado, se sobressaem todo o tempo nas peças, em ritmo preciso e sem delongas que pudessem retardar o desfecho. Os momentos de alívio surgem no decurso da trama, pois, o teatro pressupõe o lúdico, o entretenimento. Com suas variedades de estilos é capaz de produzir náuseas, melancolia, arrepios, como também o humor e a ilusão – em distintos aspectos – por vezes instaurados na arte pliniana, em forma de breves apaziguamentos à tensão dramática:

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 – 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!
 ...
 VELUDO –... Pensei que fosse o homem deste galinheiro que cantava de galo. Entrei bem. Quem manda aqui é a galinha velha.
 NEUSA SUELI – Galinha velha é a tua mãe!
 VADO – Ela se queimou.
 VELUDO – Pôs a carapuça porque quis. (MARCOS, 2003, p. 88-156).

⁵ MAGALDI, S. *Navalha na Carne* é apenas um espetáculo, mas como dói. *O Estado de São Paulo*, 12 set. 1967. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/navalha-sp-sabato.htm>>, acesso em 19/06/2015.

MENELÃO – Não falou, não falou, não falou, não falou mesmo. Uá, uá, uá. Não falou, mas eu entendi. Quando você fala, fala, fala como uma matraca, matraqueia, patati-patatá, eu não entendo. Não entendo nada, nada de nada, nada de neca, neca de pitibiriba. (MARCOS, 1986, p. 8).

Normalmente, as peças do dramaturgo brasileiro revelam um universo no qual costuma prevalecer uma realidade selvagem, injusta e que encurrala o homem impossibilitando-lhe alguma tentativa de reação. Colocam-se em relevo personagens representantes de uma sociedade marginalizada, onde os menos favorecidos de centros urbanos ganham voz e vez, ocupando lugar de destaque na tessitura dos fios discursivos. Reforça-se que esta escolha estética do autor, acompanhada de linguagem característica, desagradava a grupos elitizados como também ao governo militar.

Sabe-se que não era objetivo do artista empreender lutas políticas ou partidárias, mas para perceber isto era necessário “saber ler” os jogos de significados latentes no seu teatro. De fato, as personagens de caráter simples e brasilidade aparente, permitem muitas leituras de si, sendo inviável isolar qualquer uma delas e torná-la o centro das atenções. Há grandeza no todo de cada peça, com temas que afetam os seres humanos de uma maneira geral. Zanotto (sd) expõe uma das possíveis consequências da escritura de Plínio Marcos, a partir da seleção dos sujeitos dramáticos:

mostra como ‘gente’ aqueles que normalmente são considerados ‘marginais’ e traz ao palco uma nova classe integrada por indivíduos até então ignorados pela saga teatral, aos quais devota solidariedade irrestrita pelo simples fato de fazê-los existir. Acende-se a luz vermelha da repressão ante o possível despertar da consciência de estruturas sociais injustas que clamam por modificação. (ZANOTTO, *apud* MENDES, 2009, p. 15).

Desta forma, a teórica chama a atenção para a tessitura das peças, que confronta a sociedade para que se atentem quanto à existência de excluídos socialmente, sobreviventes em um submundo cruel, muitas vezes lembrados apenas como trágica estatística: “Tonho – Só

preciso de um sapato. Eu estudei, poxa. Podia ser até alguém na vida... Tem de haver um jeito direito de eu me aprumar na vida”. (MARCOS, 2003, p. 95-96).

Sobre a construção do enredo das peças, o que se apresenta é o desenredo, o *non sense* da existência. Os conflitos se evoluem de modo a suscitar no leitor/espectador, a expectativa de que a justiça aconteça em seu devido tempo, no entanto este momento jamais chega a se concretizar. Enquanto as personagens alternam as funções de “carrasco” e “vítima”, é provável que se instale o sentimento de frustração no público, pois as ações não resultam na prevalência do “bem” ou do que é “justo”.

Ocorre, portanto, uma aproximação do teatro pliniano com a teoria de Artaud (1999), que trata sobre o duplo no teatro, construído em um movimento dialético, assim como ocorre na vida. Este fenômeno não se define como cópia, ele nasce do processo de falseamento criado na trama, como também das máscaras que circundam o existir das personagens, em praticamente quase tudo que lhes dizem respeito – como na descrição de suas vidas, de seus estados psicológicos e sociais, no uso cotidiano que fazem da linguagem, dentre outros. Por exemplo, em DPNS, vê-se de forma explícita como a vida de Paco se pauta em contradições:

Tonho – Onde foi parar a sua flauta?

Paco – Passaram a mão nela.

...

Paco –... Ganhava grana com a flauta, tocando aí pelos bares. Sem ela, tubulei. Me virando aí pelo mercado, estou perdido e mal pago...

Tonho – Você deve ter levado uma vida desgraçada pra não acreditar em ninguém.

Paco –... Vida desgraçada é a sua. A minha sempre foi legal. Nunca ninguém folgou com minha cara. Vida azarada é a sua... Agora não enche o saco com a minha vida. Ela até que está legal. E ainda pode melhorar... (MARCOS, 2003, p. 91-100).

O texto pliniano não se prende a estereótipos ou ensinamentos simplistas, o que se propõe são reflexões elevadas, fluídas do que o ser humano carrega em seu interior. O dramaturgo deixou registrada a profundidade de seus pensamentos e ideário, tanto nas peças quanto no seu discurso:

Meu único desejo, se você quer saber, o meu único desejo é ser mão do homem... Eu quero conhecer o desespero de um ator quando ele treme diante do público, porque esquece o texto. Eu quero conhecer a solidão daquela garotinha que é obrigada a migrar e ficar no seio da família estranha como empregada doméstica. Eu quero conhecer o desespero daquele garoto que é obrigado a sufocar os apelos vocacionais e se debruçar sobre livros de contabilidade e atender fregueses rabugentos. Eu fui tantas e tantas vezes..., o carregador amargo da amargura, o sonhador dos sonhos inúteis, o perdedor de salário miserável, mas agora, eu quero cantar o destino do ser humano... Por causa disso tudo, eu só tenho um desejo: o desejo de pertencer a você, assim como eu gostaria de pertencer a toda a humanidade. (Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/2/entrevistados/plinio_marcos_1988.htm>, acesso em 10/07/2015).

Destaca-se, ainda, o fenômeno de *carnavalização*, a ser observado nas peças em análise. De acordo com Fiorin (2006), Trata-se da “transposição do espírito carnavalesco para a arte”. A literatura carnalizada situa a linguagem e a personagem em uma visão própria com o mundo, ou seja, inseridos em uma realidade plural – repleta de vozes, estilos, gêneros – e de relativa comicidade. É pertinente referendar a definição de Bakhtin (1981) para o termo *carnaval*:

O carnaval é uma grandiosa cosmovisão universalmente popular dos milênios passados. Essa cosmovisão, que liberta do medo, aproxima ao máximo o mundo do homem e o homem do homem (tudo é trazido para a zona do contato familiar livre), com o seu contentamento com as mudanças e sua alegre relatividade, opõe-se somente à seriedade oficial unilateral e sombria, gerada pelo medo, dogmática, hostil aos processos de formação e à mudança, tendente a absolutizar um dado estado da existência e do sistema social. (BAKHTIN, 1981, p. 173).

Deste modo, o carnaval expõe o mundo transformado, pois surgem inúmeras inversões. Com a suspensão das normas que regem a vida social, o homem está livre de hierarquia, submissão – todos são iguais – independente de qualquer fator. Assim, as pessoas ficam mais próximas, dispensam-se monitoramentos morais. O contato, os gestos, os discursos existem de forma natural e franca.

Em relação à linguagem, usam-se muitos termos obscenos, um comportamento já previsto, livre de censuras e que culmina com a ironia, o sarcasmo, o insulto. Contudo, a

excentricidade presente nas escolhas linguísticas, não visa à humilhação do outro, o intuito é empregá-los como fomento à intimidade e ao gracejo.

A literatura carnalizada opera com os contrastes, a ambivalência. Cria-se um universo idealizado, onde se tem a liberdade absoluta, a alegria, a fartura, a igualdade universal. Por outra parte, há o contrassenso, o exagero. As coisas, em regra, estão fora do lugar ou às avessas. Assim, a obra estará marcada:

pelo riso, que dessacraliza e relativiza as coisas sérias, as verdades estabelecidas, e que é dirigido aos poderosos, ao que é considerado superior. Nela aliam-se a negação (a zombaria, o motejo, a gozação) e a afirmação (a alegria). Por isso, ela opera muito com os duplos, os dois pólos: o nascimento e a morte, a benção e a maldição, o louvor e a injúria, a juventude e a decrepitude, o alto e o baixo. (FIORIN, 2006, p. 96-97).

Observa-se, por exemplo, que Tonho é a personagem forte, mais inteligente, porque estudou, tem sonhos elevados e faz planos ambiciosos para o futuro. Em sua companhia está Paco, basicamente, o oposto do colega. Ambos não se suportam, mas por outro lado não conseguem se separar. As personagens passam por um processo de desdobramento do próprio ser, um se vê refletido no “outro”, em um movimento dialético repetitivo, com posições de confronto, em que o ato de negar é sinônimo de afirmar. No caso de Tonho, ele não se torna apenas simulacro, pois irá construir, na conclusão do conflito, uma nova identidade para si a partir do que absorveu do seu duplo.

A personagem Vado se gaba de sua suposta jovialidade e boa aparência. Com isso, se acha no direito de tecer críticas a Neusa Sueli, que a seu ver, é uma mulher velha incapaz de despertar interesse nos homens. O cafetão exerce seu poder pela força física, suas características estão em franca oposição aos trejeitos de Veludo, homossexual de aparência frágil, semelhante a uma mulher e de comportamento afetado. Contudo, há momentos na trama que as tensões entre eles se amenizam, realçando a complexidade das relações humanas

para além de suas aparências, assim como ocorre na vida, com sua infinita perspectiva de surpresa, contradição e dialeticidade.

Os palhaços Bobos Plin e Menelão mantêm oposição acirrada, a ponto de não se entenderem. As tensões surgidas desvelam um texto poético-reflexivo em sua essência. Alguns sentimentos ambíguos ou inexplicáveis surgem naturalmente na vida da protagonista. Há um intrincado jogo envolvendo a alegria e a tristeza, o poder e a submissão, o sonho e a realidade, a compreensão e a ignorância; frutos de uma linguagem que, assim como nas demais peças, apresenta-se livre de dogmatismo e regras de “bom uso” da língua – as gírias, os palavrões, o uso linguístico marginal se fazem presente.

1.3.1 A linguagem também é arma

A linguagem empregada nas peças de Plínio Marcos serve a distintos propósitos. Com um formato objetivo e, marcadamente, coloquial, seu texto faz uso reiterado de palavras de baixo calão, gírias e termos chulos, no sentido de caracterizar o universo da personagem em seu cotidiano, bem como seu modo de pensar e agir. O desenrolar dos diálogos se passa em um cenário único, fechado, entre duas personagens e com tema, aparentemente, sem importância, mas que ainda assim alcança elevado nível de tensão, realçando com agudeza aspectos e valores da condição humana. Nesta perspectiva, Rosenfeld (1985) avalia:

No uso do palavrão, indispensável na correta abordagem dramaturgicamente de certos ambientes (que não podem ser vedados à arte) exprime-se, ademais, o curto-circuito da explosão irada que despreza a metafórica ornamental de eufemismos elegantes; a aspiração à verdade, o cansaço de circunlóquios manhosos, o desejo de abalar convenções tidas como ultrapassadas, de revoltar-se contra as repressões institucionalizadas e contra a censura interna e externa. Manifesta-se neste emprego ainda a vontade de, através do choque, romper a moldura estética a fim de tocar a realidade (ROSENFELD, 1985, p. 50-51).

Portanto, o estilo de linguagem, pungente nas obras do autor, ultrapassa o aspecto de mero recurso linguístico, que poderia ambicionar o sensacionalismo ou retorno financeiro,

para se revelar como mecanismo que entabula o comportamento das personagens e fundamenta a existência de cada uma delas, através de suas falas.

Para D'aversa (1967), *Navalha na Carne* traz “situações à primeira vista banais numa linguagem cotidiana que mais parece reprodução do que invenção”. A intervenção neste caráter representativo ocorre quando esta realidade é encenada no palco, vista como irreal, longe de atender às exigências mínimas do ser humano, faz com que o espectador, aparentemente distanciado nesta “troca de lugares”, aguçe seu senso de reflexão.

No conjunto das obras em estudo, o linguajar reflete o nível sociocultural e a forma particular de raciocínio dos agentes, assim, mantêm-se uma abordagem verossímil e de equilíbrio entre conduta moral e psicológica, como do ambiente que habitam. Eles lançam mão de uma linguagem cuja função é promover o mascaramento de sua história de vida, das fraquezas, de sua condição social, dos ambientes aos quais se referem, moldando a realidade ao seu gosto pessoal. Sabe-se, logo ao início de DPNS, que Paco tem menos força física que Tonho, é mais vulnerável, como também utiliza com mais veemência linguagem caluniosa e pungente. Trata-se de uma atitude engendrada com o intuito de torná-lo superior, para então, abafar as qualidades do outro e, por fim, fragilizá-lo tornando-o manipulável.

Vado também procede de modo similar, via linguagem injuriosa e violenta, tenta destruir os argumentos e concepções de Neusa Sueli, como ainda deprecia e agride o faxineiro Veludo: “Você ainda não viu nada sua miserável.” / “Não fez? Não fez, sua filha de uma cadela?” / “...Agora olha sua puta sem-vergonha!” / “Chama mais alto. Todo veado é surdo.” / “Vai entrando seu puto.” / “Filho da puta! Veados nojentos!” (MARCOS, 2003, p. 139-147).

Com relação à DPNS, Prado (sd) descreve a caracterização da linguagem nos diálogos dos sujeitos fictícios e a conseqüente harmonia com as situações vividas por eles:

...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 [...]. As expressões de gíria que o autor usa criam o clima do lugar onde se fixa a ação, mas não se desvirtuam as riquezas das essências de uma grande autenticidade trágica, caracterizando cada um dos dois marginais, que se digladiam em torno da injustiça social do nosso mundo [...] (PRADO. <Disponível em: <http://www.pliniomarcos.com/criticas/2perdidos-sp-joao.htm>>, acesso em 25/06/2015).

Plínio Marcos declarou que a sua escritura se mantinha fiel à maneira como os indivíduos inseridos nos centros urbanos marginalizados se expressavam. Um estilo de criação inédito no contexto do teatro brasileiro, marcado por seleções lexicais aptas a desvelar na tensão dialogizante intrigas que emanam, sobretudo, da precária condição existencial do ser humano.

O autor iniciou sua carreira artística no circo, com a personagem-palhaço Frajola, mas no percurso de sua existência exerceu múltiplos ofícios, como as funções de: bancário, estivador no cais do porto de Santos, funileiro, camelô das próprias obras teatrais e soldado⁶. As vivências acumuladas lhe proporcionaram habilidade no manuseio com a linguagem, conferindo espontaneidade às personagens, sem falseamentos e notória verossimilhança. Em uma declaração justificou seu estilo único de construção dramática:

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 linguística 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 25/06/2015).

Em *Balada de um Palhaço* o artista coloca em cena personagens e ações típicas do universo circense, mais especificamente do circo-teatro⁷. Quando escreveu a peça, Plínio

⁶ Constam no sítio oficial do autor www.pliniomarcos.com.br, informações acerca das atividades laborais que ele exerceu. Inclui-se como fonte de pesquisa sobre o tema, a entrevista concedida pelo autor ao programa Roda Viva, da rede de televisão Cultura, disponível no endereço http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/2/entrevistados/plinio_marcos_1988.htm, acesso em 25/06/2015. Consultou-se ainda: MENDES, O. *Bendito Maldito*. Uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009.

⁷ “A estrutura padrão de uma apresentação dessa modalidade de circo, se ordena, segundo o conceito definido pelos próprios artistas: a primeira parte ou picadeiro, em que ainda se encontra presente a essência do espetáculo

Marcos convalescia no hospital, por conta de um infarto, usando este momento para refletir sobre o sentido da arte e da própria vida, pois sua experiência no circo o fez um grande personagem de si mesmo, ao retratar o drama existencialista do inconformado Bobo Plin, como se nota na asseveração de Guzik (sd):

Qualquer semelhança entre o nome do personagem e o dramaturgo não é mera coincidência. Plínio Marcos faz da figura de ficção um alter-ego, mergulhando numa apaixonada contenda que tem por centro a arte (GUZIK. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/balada-alberto-guzik.htm>>, acesso em 25/06/2015).

No modo peculiar de manifestação da voz das personagens pulsa uma linguagem, em vias de carnavalização, construída sob medida para a expressão das calamidades humanas e que com exímia aptidão, vai extirpando os sentimentos mais profundos das criaturas fictícias em ação, para o bem e/ou para o mal: “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 .” (MARCOS, 2003, p. 117).

A teoria de carnavalização proposta por Bakhtin (2002) adere-se à ampla visão popular de carnaval, exalta a liberdade de expressão, além da subversão à ordem fixada e que, portanto, tem como característica o rompimento de regras e a superação de tabus. Neste sentido, a linguagem carnavalizada trata de abordar o inverso ao tradicional, em sua tessitura aparece o cômico, o riso, a ironia, o patético, o jogo com as palavras; exaltando o que é considerado “inaceitável”, marginal e excluído pela sociedade, a exemplo da fala de Menelão:

Menelão entendão foi pra picas. Ficou só Menelão asnão, lambão, bestalhão. Porém, o que sei é que palhaço jururu rima com fracasso. E no caso é no cu-dum. E o cu-dum é o meu que banco o jogo e gosto de me dar bom-trato: comer bem, vestir bem, fuder bem. Mas se o palhaço do meu circo fica... Qualquer idiota sabe, a alegria do

circense, resultado de um aprendizado comum, de uma longa experiência transmitida de geração a geração e de colega a colega (há números de trapézio; malabarismo, contorcionismo etc.); a segunda parte é o show dos artistas que “vem de fora” (eles vêm de programas de certo prestígio na televisão e no rádio, duplas caipiras); a 3ª parte é a encenação de uma peça de teatro”. (GUINSBURG, *et al.*, 2006).

circo é o palhaço. Mas, se o palhaço... (*Começa a chorar com espalhafato.*) Buá, buá, buá... O palhaço do meu circo... Buá, buá, buá... (MARCOS, 1986, p. 10).

Os traços descritos podem ser amplamente identificados na obra pliniana, uma vez que transparece em sua forma e conteúdo o carnavalesco do texto: “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”; que não se prende a regras canônicas e por conta de suas peculiaridades, viola acordos tácitos de convenções sociais instituídas; nas personagens que representam classes estigmatizadas na escala social: “Neusa Sueli – Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu?... Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes só peguei um trouxa”; nas virulentas piadas dispersas em meio a conflitos brutais; na criação de diversos neologismos: “Paco – O meu *pisante* é novo e bonito” / “Paco – ...Só pra você não dizer que eu sou *sacanajeiro*, vou te botar de segundo chefe”; na ironia que serve de questionamento ao poder hegemônico: “Neusa Sueli – Esse novo delegado que entrou aí está querendo fazer média. Toda hora passa o rapa”; na presença da sátira que afeta costumes, desautoriza instituições e interroga ideias com sarcasmo e pungência: “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?” (MARCOS, 2003, p. 74-164). Por fim, destaca-se o tom cômico que permeia as obras e enceta acontecimentos, inclusive de cunho trágico, densos de crueldade imotivada e violência gratuita:

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 cavalo 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).

Paco é incapaz de sentir compaixão. No âmbito da marginalidade em que sempre estive, cada indivíduo tem o dever de se preocupar e cuidar da própria vida. Logo, é

insensível aos problemas de Tonho e, sentindo-se superior, satiriza o rapaz friamente por não possuir um sapato de boa qualidade, como o que ele possui.

1.3.2 A personagem move-se em águas turvas

O processo de construção da personagem, de Plínio Marcos, provém de sua matéria-prima básica, quer dizer, da convivência do dramaturgo com pessoas oriundas de grupos sociais marginalizados: encarcerados, ladrões, pervertidos, loucos, subempregados, meretrizes, cáftens, homossexuais etc. Logo, aproximando o olhar à sua composição, entende-se o sujeito fictício enquanto criatura “coletiva”, representante de uma microcomunidade.

A personagem, via de regra, encontra-se envolta em situações de extrema decadência humana, por vezes, se desespera ante os dilemas e fracassos que as desestruturam em elevado grau. Desnuda-se em sua trajetória, a forma como se mantém alheia a qualquer perspectiva crível de mudança, sem condições e preparo suficientes para refletir sobre a própria existência no mundo e as injustiças que a cerca, pois está abandonada neste “mundo circense”, palco de ilusões: “Tonho – Eu estudei.” / “Paco – Bela merda! Pra levar a vida que você leva, tanto faz estar preso ou solto... Se um cara fresco como você vai em cana, está perdido e mal pago.” (MARCOS, 2003, p. 114). Já Bobo Plin, deseja algo grandioso para o seu eu, mas não sabe argumentar sobre isto: “Bobo Plin – Eu não sei o que eu quero.” / “Menelão – Já é um começo. Eu sei o que quero. Então eu dirijo o espetáculo.” (MARCOS, 1986, p. 30).

O parecer de Van Jaffa (1967) corrobora ao supracitado, quando enaltece as qualidades de *Navalha na Carne*:

Plínio Marcos manipula *personagens* e trama com uma espantosa naturalidade, que inventiva alguma pode criar sem ter “vivido” aquele *punhado de sentimentos que é o de toda gente*, arremessado ao desgaste daquele modo de vida, dá ao flash dramático de Plínio Marcos uma grandeza inusitada (VAN JAFFA. *Correio da Manhã*).

15/10/1967. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/navalha-rio-vanjafa.htm>>, acesso em 02/07/2014, grifo nosso).

Em seu universo, a personagem tende a mover-se com total liberdade e desapego aos códigos sociais e morais, que costumam reger a vida do cidadão – nota-se neste detalhe a voz do autor, evidenciando a noção de que o teatro é ato ficcional, não a vida rotineira e real. Indiferente às leis que permeiam a sociedade e vivendo à margem, estabelece as próprias regras, no afã de subsistir às tristezas e mazelas impostas pela vida. Assim, a personagem esculpida com despojamento, destaca-se via diálogo tecido sem nenhum artifício embelezador e cujo efeito certamente culminaria com o estranhamento por parte do público, diante das cenas avassaladoras.

Contribui para exemplificar tal ponto de vista, a explanação de Zanotto (sd): “é no porão da abjeção moral mais abissal, é na teia da violência física mais brutal que se movem as personagens de Plínio Marcos, catadas “nas quebradas do mundaréu, onde o vento encosta o lixo e as pragas botam os ovos”. *Dois Perdidos Numa Noite Suja e Navalha na Carne* são produções, mencionadas pela autora, que ilustram a “descida aos infernos, característica da obra de Plínio Marcos..., o conflito existe agudíssimo desde a primeira cena, beirando o insuportável no desenlace que é sempre brutal e acelerado”. (ZANOTTO *apud* MARCOS, 2003, p. 11, grifo do autor).

Até este ponto, revela-se muito das personagens; suas dores, carências existenciais e, acima de tudo, seus traços particulares que as tornam, ainda, seres individualizados. A miséria material não aniquila a inteligência, tampouco o desejo de subversão, por isso, elas se servem de “máscaras”, comportamentos dissimulados, que lhes fornecem meios para superar suas (aparentes) fragilidades, deixando implícito, ao leitor/espectador, que não devem ser subestimadas. No decorrer de BP, Bobo Plin explicita sua insatisfação com o ofício de ser artista, mas ainda assim é subserviente aos mandos do chefe: “Menelão – Eu escutei bem, Bobo Plin?” / “Bobo Plin – Deve ter escutado. Berrei para que o mundo me ouvisse. Não

quero ser um arauto do consumismo.” (MARCOS, 1986, p. 39). Ao final da trama, Bobo Plin recusa a manipulação alheia, abandona o circo e a antiga vida. Observem-se os excertos:

TONHO – Pelo amor de Deus, Paco, me deixa em paz! Me deixa em paz!
 PACO – Ai, ai, como a bicha é nervosa!
 TONHO – Estou te pedindo, Paco. Pelo amor de Deus, me deixa em paz.
(chorando)...
 PACO – Ai, ai, como a Tonha Bichona está nervosinha.
 TONHO – Por favor, Paco. Chega! Chega!
 PACO – Chega uma ova! Não tenho que aturar sua choradeira! Pára de chorar, anda!
 ...
 PACO – Esse revólver não tem bala.
 TONHO – Eu sei. Mas é fácil botar uma bala no tambor...
 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 – Vou acabar com você, Paco.

VELUDO – Se a Neusa Sueli gosta de apanhar, bate nela. Eu não gosto de coisas brutas, não sou tarado. *(Vado bate em Veludo)*. Ele está me batendo, Neusa Sueli...
 VELUDO – Ai você me paga, sua porca! Você vai ver!...
 VADO – Fica! Só sai quando eu mandar.
 VELUDO – Ela está invocada comigo. Não quero encrenca. Vou embora.
 VADO – Ela que se dane! Fica!
 NEUSA SUELI – Você vai me pagar, sua bicha. Está botando o meu homem contra mim. (MARCOS, 2003, p. 130-156)

Vale lembrar que, na obra de Plínio Marcos as personagens não se enquadram à classificação de vilão ou herói. Protagonistas e antagonistas, em várias facetas de seu comportamento e caráter, podem apresentar características negativas, sendo que suas ações não visam, necessariamente, à prática do bem para um fim nobre. Há momentos em que esta diferenciação – o bem em contraposição ao mal – tende a se realizar aos poucos, de acordo com a evolução das intrigas, pois na tentativa de exercer o poder de dominação sobre o outro, o papel de vítima e algoz se intercambia, intensificando, com vigor, o aspecto da violência e da maldade, em um ritmo, deliberadamente, vertiginoso e surpreendente:

TONHO – Vou acabar com a sua raça, vagabundo.
 PACO – Mas, poxa... poxa...
 TONHO – Vou te apagar, canalha. (MARCOS, 2003, p. 131).

VADO – Tá legal. Assim é que é. Agora, tchau mesmo!...
 NEUSA SUELI – *Fecha a porta do quarto e guarda a chave no seio...*
 VADO – Que é isso? Tá louca?
 NEUSA SUELI – Estou. Estou louca de vontade de você. Se você não for comigo agora, não vai nunca mais com ninguém. (MARCOS, 2003, p. 166-167).

Forster⁸ (*apud* CÂNDIDO *et al.*, 2011, p. 62-63) propõe um modelo de análise de personagens no qual estabelece a distinção entre “personagens planas” e “personagens esféricas”. As personagens planas são construídas “na sua forma mais pura, em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator nelas, temos o começo de uma curva em direção à esfera”. Tais personagens “são facilmente reconhecíveis sempre que surgem; são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias”. Isto é, no decurso da obra, a personagem conserva um traço principal, que é linear e imutável, conferindo-lhe transparência e, portanto, previsibilidade. Assim, deixa entrever qualidades que a faz representante de uma categoria ou classe. No que tange às “personagens esféricas”, estas “não são definidas claramente por Forster..., são organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender”. Estas personagens essenciais se revelam complexas, com alto grau de humanização, além de contraditórias e, por isso, com inerente potencial de persuasão. Conforme a classificação apresentada, observa-se na peças em estudo a coexistência de ambos os modelos de personagens, que se tornam explícitos de acordo com a evolução das ações.

Plínio Marcos foi, assumidamente, influenciado pela obra de Nelson Rodrigues⁹. O fato se faz relevante, uma vez que este foi o primeiro dramaturgo brasileiro “a sublinhar de forma sistemática os componentes mórbidos da personalidade, coexistindo com as facetas consideradas normais” (MAGALDI, *apud* RODRIGUES, 1, 1981, p. 11). Em várias de suas peças, a exemplo de *Álbum de Família*, uma tragédia em três atos, “[A]s personagens decidiram abolir a censura – engodo da conveniência que lhes permite o convívio – para

⁸ E. M. Forster. Ed. Arnold. *Aspects of the Novel*. London, 1949, p. 66-67.

⁹ Conforme: Mendes, O. *Bendito Maldito*. Uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009.

vomitam a sua natureza profunda, avessa a quaisquer padrões” (MAGALDI, *apud* RODRIGUES, 2, 1981, p. 15, grifo nosso).

O mesmo teórico situa a peça *Vestido de Noiva*, como o marco renovador da dramaturgia contemporânea. Para ele, talvez tenha sido a peça que mais inspirou “artigos, elogios e pronunciamento maciço dos escritores e dos intelectuais”. Produziu, ainda, o feito de igualar, finalmente, o teatro ao que havia de melhor à literatura nacional, outorgando-lhe, assim, “cidadania universal”. (MAGALDI, *sd*, p. 202).

Seguindo o parâmetro anterior, Zanotto (*sd*) destaca que Magaldi (*sd*) reconhece:

a absoluta originalidade e importância da obra de Nelson Rodrigues, enfatizando a introdução na cena brasileira da linguagem de rua, “com admirável ressonância” do falar cotidiano, da gíria, era plausível que esse crítico estabelecesse imediatamente o parentesco entre os diálogos dos dois autores, influência, aliás, reconhecida pelo próprio Plínio (ZANOTTO, *apud* MARCOS, 2003, p. 14).

Contudo, é relevante frisar que, Plínio Marcos teceu uma dramaturgia única, de profunda densidade dramática e humana. Suas personagens ostentam condutas aberrantes e farsescas, que trouxeram para o centro do teatro nacional um emaranhado de sentimentos em contexto com o submundo, que tanto as oprimem quanto também as nutrem. Desta forma, crê-se fidedignamente na asseveração do jornalista Paiva, ao tratar da obra do autor, em específico, de suas personagens:

um dos maiores dramaturgos brasileiros, com uma obra de densidade e sensibilidade que em poucos países do mundo se vê, criou personagens - com os quais conviveu e conseguiu retratar: homossexuais, prostitutas, um imigrante chegando em uma grande cidade – como poucos escritores conseguiram, porque o Plínio era um autor que escrevia com o coração na mão. (Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/2/entrevistados/plinio_marcos_1988.htm>, acesso em 02/07/2015).

As peças de Plínio Marcos confirmam sua habilidade apurada de explorar as tensões surgidas nos momentos de euforia e de expor sem melindres – “com o coração na mão” –, as aspirações íntimas das personagens. Por exemplo, Bobo Plin e Menelão, assim

como Tonho e Paco, movem-se guiados, ora pela melancolia ora pela excitação, desta forma expressam o que de fato desejam, sentem e esperam de si e do outro. Recorde-se que, pela enunciação da prostituta Neusa Sueli, o leitor/espectador é impelido a refletir sobre a questão filosófica da suposta humanidade que se dispensa ao ser humano: “Será que somos gente?”

Na análise que se segue, verificar-se-á alguns significados plurais que emergem da tessitura das peças pliniana em foco, com seus temas variados, demasiadamente humanos, que, além do mais, não perdem de vista a necessidade do caricato, do cômico, imbricados na ironia, no escárnio, e que ganham vida na produção linguageira das personagens, quase sempre agressiva e de baixo calão.

1.4 O teatro épico

Antes de se explicitar algumas características básicas do teatro épico, importa ressaltar que existe uma dificuldade histórica em se estabelecer com precisão as fronteiras entre os gêneros teatrais e, principalmente, apontar a existência de um gênero puro. Com isso, pode-se observar a pluralidade de elementos intercambiáveis entre os gêneros e constatar, por exemplo, que uma mesma peça teatral pode apresentar traços híbridos em torno do cômico e do trágico, do grotesco e do sublime.

O teatro épico, lançado pelo dramaturgo e poeta lírico Brecht, emergiu no contexto histórico após a primeira guerra mundial. “Há raízes que o ligam ao teatro naturalista, mas o seu antiilusionismo e marxismo atuante separam-no radicalmente do ilusionismo e passivismo daquele movimento” (ROSENFELD, 2011, p. 146). Na teoria de Brecht, o efeito do distanciamento tinha como meta fazer do espectador não somente um mero apreciador, mas, sobretudo, um observador crítico do que se passava em cena, para isso era preciso romper com a ilusão de proximidade que poderia existir entre o público, as personagens e a ação dramática. Esta ruptura ocorreria através do estranhamento, pois aguçando o espírito crítico

do público, segundo o autor, ficaria explícita a noção de que o teatro é apenas arte e não a vida real, além de incitar o processo de conscientização e ações transformadoras diante dos problemas e injustiças sociais.

No caso das peças de Plínio Marcos, nota-se que há contradições propositais, os conflitos surgem como se passassem por uma lente de aumento, a linguagem peculiar e de aparência descuidada ocasionam distintos efeitos e, a nosso ver, contribui com o processo de estranhamento no leitor/espectador.

Sabe-se que, em geral, as personagens criadas pelo artista brasileiro representam microsociedades formadas por excluídos socialmente. Em contraponto, a platéia que assistia aos espetáculos compunha-se, em sua maioria, de jovens estudantes oriundos de classes sociais com médio ou alto poder aquisitivo. Segundo Michalski (1995), é este entrechoque de classes, ou distanciamento social, que irá permitir com que o público faça a sua autocrítica social e tenha condições de refletir sobre uma parte da sociedade ignóbil aos olhos do ‘cidadão contribuinte’. O autor salienta que:

...em Plínio o distanciamento pertence ao grupo humano que escolheu para apresentar a um público que está alheio, por lhe ser estranha a luta cotidiana pela mais imediata sobrevivência: Esta distância que existe entre a classe representada pela platéia e aquela mostrada pelas personagens, acaba dando ao público uma dimensão crítica do que ocorre: o público percebe que são seus próprios mecanismos que estão sendo demonstrados, de uma maneira em certo sentido radical e exacerbada, mas sobretudo distante, ou seja, de uma maneira que favorece a crítica. (MICHALSKI *apud* VIEIRA, 1994, p. 27-28).

Com o intuito de se alcançar o *efeito de distanciamento*, Brecht elaborou um conjunto de técnicas que vão ao encontro da concepção fundamental do teatro épico, que consiste em uma estrutura narrativa associada à própria estrutura da peça. Neste processo, não se alimenta a impressão de vivenciar uma realidade cênica, pois o artifício que perpassa tanto a construção dramática quanto a personagem é dado a conhecer.

Entre os recursos literários empregados para se obter o efeito desejado e explicar ao mesmo tempo em que orienta, está a paródia, definido por Rosenfeld (2011, p. 156, grifo

nosso), “como o jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo... a própria relação inadequada torna estranhos o texto e as personagens, obtendo-se o *violento desmascaramento que amplia o nosso conhecimento pela explosão do defamiliar*”. Um processo vivenciado pelos agentes, nas peças em estudo, não necessariamente por vias da paródia, como também de outros recursos, a exemplo do destronamento que se faz do gênero melodrama.

Outro recurso empregado por Brecht, com fim satírico, é o grotesco (BRECHT, 2010, p. 87). É de praxe ter-se em consideração o conceito de grotesco na apreciação de boa parte da produção em arte moderna. “Não é preciso dizer que a própria essência do grotesco é tornar estranho pela associação do incoerente, pela conjugação do díspar, pela fusão do que não se casa...” (ROSENFELD, 2011, p. 158). Ainda na opinião de Rosenfeld (1985), a arte grotesca “tende a exprimir precisamente a desorientação em face de uma realidade tornada estranha e imperscrutável”. Nesta mesma arte

O fantástico, monstruoso, macabro, excêntrico, obsceno invadem nossa realidade cotidiana, as suas leis de repente estão suspensas, a ordem habitual das coisas se desfaz. É daí, ante a alienação surpreendente do nosso mundo, que decorre a reação de horror, espanto, nojo e, por vezes, de riso arrepiado. Mesmo nos graus atenuados do grotesco, de tipo mais lúdico ou satírico, não podemos deixar de sentir um ligeiro estremeamento, ante o espetáculo descomunal de um mundo, cujas categorias básicas perdem a sua validade (ROSENFELD, 1985, p. 58).

Deve-se levar em consideração que, o grotesco logra deslocar o espectador do plano intuitivo que ele foi capaz de imaginar, para outro que se revela inesperado. Lembre-se do comportamento das personagens Vado e Veludo, transposto à raia da consciência, por conta do uso de maconha, avança em um jogo de intimidades que até pouco antes era impensável, sobretudo, porque o cafetão manifestava desprezo e ira pelo camareiro homoerótico:

VADO – Quer bicar?
VELUDO – O senhor deixa?

VADO – Não!
 VELUDO – Ah, deixa... por favor... deixa...
 VADO – Se manca, vagabundo!
 VELUDO – Por favor...
 VADO – Gosta de fumo, é?
 VELUDO – Sou tarado.
 VADO – E por que fica gastando dinheiro com os pivetes? Por quê, hein?
 VELUDO – Ah, Seu Vado...
 VADO – Você gosta mais de maconha ou de moleque?
 VELUDO – Cada coisa tem sua hora. (*Tenta agarrar o cigarro.*)
 VADO – Bichona malandra!
 VELUDO – Deixa eu bicar, Seu Vado.
 VADO – Pega aqui. Na minha mão.
 VELUDO – Que bom.
 VADO – Não vale segurar...
 VELUDO – Ai, ai, tenho cócegas! Ai, ai, ai! Meu Deus, que loucura! Que loucura divina! (MARCOS, 2003, p.153-158).

Meyerhold (In: Bonfitto, 2002, p. 42) quando trata das formulações do grotesco, não o considera como um estilo somente, para ele trata-se de um método, que significa: “Exageração e transformação intencional (alteração) de danos naturais, além de associar objetos que a própria natureza ou a nossa experiência cotidiana habitualmente não conciliam, coloca em relevo as características de uma acentuada deformação”.

A maneira como a violência surge na estética pliniana ilustra, em parte, os conceitos anteriores, pela intensidade e detalhes com que é descrita: “Tonho – Cadê o alicate? (*Paco treme.*) / Tonho – Dá o alicate! / Tonho – (*Frio.*) Vou acabar com você... 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”. (MARCOS, 2003, p.133). A tortura aplicada alcança seu ponto derradeiro, Paco é sarcasticamente fuzilado.

1.5 O teatro pobre

Este conceito “teatro pobre” foi desenvolvido por Grotowski (1992), se opõe à concepção de arte teatral enquanto conjunto de fatores artísticos, pois sua definição considera somente “o que ocorre entre o espectador e o ator. Todas as outras coisas são suplementares

– talvez necessárias, mas ainda assim suplementares” (GROTOWSKI, 1992, p. 28, grifo do autor).

Deste modo, o autor polonês lançou um “teatro pobre” que, em regra, é “feito para uma média de 60 espectadores por récita”. Para ele, o “teatro sintético”, imagem do teatro contemporâneo, é um “teatro rico” (rico em defeitos), “fundado numa cleptomania artística, chegando a uma composição híbrida, apenas com a aparência orgânica” (MAGALDI, 2003, p. 108). Prima-se, assim, por uma encenação baseada no uso econômico de recursos cênicos em sua totalidade, o que for extremamente necessário é que permaneça em cena e que no caso, equivale à relação ator-público. Notam-se aqui pontos de contato com o teatro de Plínio Marcos, como, por exemplo, quanto aos tipos de personagens criadas que por conta de seu estado de miséria, é coerente que, praticamente, não haja artefatos em cena.

Grotowski (1992) argumentou que o teatro poderia existir sem indumentárias, sem cenários, sem efeitos de luz e som, sem maquilagem e até mesmo sem texto – o autor lembra que na história evolutiva do teatro, o texto foi um dos últimos elementos a ser adicionado. E haveria de ser imprescindível a presença física do ator e ao menos um espectador. Com foco em tais objetivos, esmerou-se em detalhar as formas de preparo para o ator, buscando lapidar a partir de diferentes técnicas o seu relacionamento com o espectador.

Assim, as figuras dramáticas do autor brasileiro costumam representar, com assombrosa humanidade, grupos sociais marginalizados, desprovidos de qualquer vestígio de erudição, desta forma, se opõem, naturalmente, à cultura letrada. Em um universo onde habitam prostitutas, homossexuais, ladrões e cáftens, explode um emaranhado de consequências, intensificadas pela situação de extrema miséria em que se encontram. Os locais de moradia são, em regra, desconfortáveis, e refletem a mesma pobreza que compõe os habitantes representados, como se nota nas descrições dos cenários de DPNS e NC, respectivamente:

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 mulheres nuas. (MARCOS, 2003, p. 64).

Um sórdido quarto de hotel de quinta classe. Um guarda-roupa bem velho, com espelho de corpo inteiro, uma cama de casal, um criado-mudo, uma cadeira velha são os móveis do quarto. (MARCOS, 2003, p. 138).

A pobreza que as circunda aparece externamente realçada, mormente na violência física e psicológica, pois ela também existe internamente; a luta desesperada pela sobrevivência, não abre espaço a qualquer tipo de reflexão crítica a respeito da própria condição social abjeta. Com isto, os agentes se movem às cegas, como que submersos em um túnel sem saída, no qual não enxergam possibilidade de redenção: “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”. (MARCOS, 2003, p. 81). A personagem acredita que as suas desventuras provêm, somente, da falta de um bom calçado, isto demonstra sua capacidade limitada em compreender os mecanismos de exclusão social em funcionamento nas sociedades, tornando-o pobre também de intelecto, um dado concreto que se choca com o reiterado discurso de que estudou.

Assim, as obras dramáticas de Plínio Marcos expõem personagens e locais como legítimos representantes da mais absoluta miséria, as montagens dos espetáculos também refletiam tal condição. Observa-se, em geral, um número reduzido de personagens, economia nos figurinos – condizentes com os tipos sociais trabalhados – além de ambientações precárias com escassos objetos cênicos.

Com uma estrutura de montagem mais simples, tanto a encenação se tornaria ágil e menos onerosa como, no caso de ter de desmontá-la rapidamente, devido às restrições impostas pelo sistema, o feito se tornaria mais prático. Neste sentido, a tensão psicológica e dramática das personagens, desvelada por meio dos gestos e linguagem, é de suma

importância, uma vez que não dispunham também de recursos técnicos apurados. À revelia governamental e mediante a completa ausência de política cultural brasileira, o teatro inovador de Plínio Marcos resistiu e lançou o gérmen para a transformação do teatro no cenário do Brasil.

II

EM CENA UMA DRAMATURGIA EXCRUCIANTE: PROCEDIMENTOS

COMPOSITIVOS E EFEITO ESTÉTICO

Não faço teatro para o povo, mas faço teatro em favor do povo. Faço teatro para incomodar os que estão sossegados. Só para isso faço teatro. Plínio Marcos.

A tríade das peças de Plínio Marcos – *Dois Perdidos numa Noite Suja*, *Navalha na Carne*, *Balada de um Palhaço* –, enquanto *corpus* de pesquisa justifica-se pelo formato artístico inovador e por emergir de sua tessitura vasta possibilidade de ângulos interpretativos. Em primeiro lugar, far-se-á uma abordagem de seus aspectos gerais, tendo como ponto de partida a estrutura da peça e o desenvolvimento da trama, com foco: nas ações das personagens, no jogo dialógico, na forma de linguagem utilizada e, por implicação, nas intrigas surgidas. Após, ter-se-á o delineamento de traços em comum entre as obras dramáticas analisadas, assim como a observação de particularidades que também as contrastam. O recorte é necessário, haja vista a impossibilidade de estudá-las em todos os seus meandros e pelos limites naturais desta investigação.

2.1 *Dois perdidos numa Noite Suja* – na trilha da abjeção humana

A peça *Dois Perdidos numa Noite Suja* deriva da reescrita do conto italiano “*O terror de Roma*”, de Alberto Moravia¹⁰, publicado por primeira vez, em uma coletânea de contos denominada *Contos Romanos*, em 1954. Em ambos os textos, o *leitmotiv* da trama gira em torno do exacerbado desejo das personagens-protagonistas por um par de sapatos. Não há

¹⁰ Plínio Marcos assumiu em diversas ocasiões a utilização do conto de Moravia na composição de DNPS: “Então, escrevi *Dois Perdidos numa Noite Suja*... Uma peça de dois personagens, inspirada num conto do Moravia, *O Terror de Roma*. Peguei o Ademir Rocha, que também estava desempregado, e chamei o Benjamin Cattan pra dirigir”. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/dados/2perdidos.htm>>, acesso em: 06/07/2015.

dúvidas de que o autor brasileiro soube recriar com aguda brasilidade a peça citada. O conto, fonte de inspiração, não deixa vestígio notável na produção de Plínio Marcos, logo a originalidade teatral do autor se destaca. Postura que foi defendida por D’Aversa (sd):

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 uma peça bem brasileira que tão violentamente se insere na polêmica do nosso atual teatro. (Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/2perdidos-albertodaversa.htm>>, acesso em: 06/07/2015).

DPNS agrega no primeiro ato cinco quadros, no segundo ato tem apenas um. Inicialmente, é exposta a descrição do cenário, que permanece o mesmo até a solução do conflito. Trata-se de um quarto de hospedaria pobre, sem qualquer conforto, com duas camas gastas e caixotes com função de cadeiras. Nas paredes há colagens de imagens de times de futebol, mulheres nuas, e miscelânea de recortes. À baixa condição estrutural do espaço habitado pelas personagens, soma-se uma série de fatores que ilustram a situação de miséria e exclusão vivenciada por elas, como o uso constante de linguagem grosseira, marcada pela coloquialidade, na pobreza dos figurinos e na caracterização do local onde trabalham. Para Bakhtin (2003):

Todos os objetos representados na obra têm e devem ter, indubitavelmente, uma relação essencial com a personagem... Entretanto, essa relação, em seu princípio estético, não é dada de dentro da consciência vital da personagem. O corpo exterior e a alma igualmente exterior do homem são o centro da disposição espacial e da assimilação axiológica dos objetos externos representados na obra. Todos os objetos estão correlacionados com a imagem externa da personagem, com suas fronteiras tanto internas quanto externas (fronteiras do corpo e fronteiras da alma). (BAKHTIN, 2003, p. 89-90).

Há no texto dramático, duas personagens ativas – Tonho e Paco – marginalizadas, sonham em superar as adversidades, por meio de esforços duvidosos, no entanto a estrutura do sistema, com as suas regras de funcionamento, fatalmente as impedem. Ambas compartilham o mesmo quarto, trabalham em um mercado descarregando mercadorias, mas

ainda assim, não se suportam, e travam fervorosa batalha física e, sobretudo, psicológica, até culminar com o fim último do homem – a morte.

Tonho, rapaz interiorano, optou por deixar o convívio com os pais em uma cidade menor em busca de emprego e ascensão social, para então ter condições de retornar ao seio familiar. Sua personalidade difere dos tipos sociais inseridos no meio urbano, o desconhecimento das normas que regem a sociabilidade neste novo espaço enreda Tonho em problemas insolúveis. Por ser prendado de valores morais e por crer, a princípio, que logo alcançará melhores oportunidades, fica refém das ofensas de Paco e das ameaças do negrão, colega de serviço no mercado.

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... (MARCOS, 2003, p. 80).

Paco, por sua vez, é uma personagem esférica, mais fraca fisicamente, sem instrução, no entanto, atormenta o companheiro de quarto, principalmente via linguagem sarcástica e injuriosa, visando mantê-lo sob seu poder, ao mesmo tempo em que o insulta. Neste aspecto, mostra-se implacável, insiste nas provocações, seja através de xingamentos repetitivos ou tocando a sua gaita.

No primeiro quadro, o drama tem início com um conflito: Tonho chega ao quarto da hospedaria e se depara com Paco tocando gaita, instrumento que ainda não aprendeu a dominar. Tonho exige que o colega pare com o barulho, pois deseja dormir, mas ele não obedece. A interação ocorre em ritmo frenético, os diálogos são breves, agressivos, repletos de ameaças e com linguagem de baixo calão:

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 – Filho-da-puta!
 TONHO – Avisei, não escutou, se deu mal.
 PACO – Dá essa gaita pra cá.
 TONHO – 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).

O ritmo da discussão segue um padrão circular, as provocações se intensificam, comumente, em torno de um mesmo problema, de modo que poucas palavras acarretam conflitos mais intensos e agressividade desmedida. A troca de ofensas culmina com oscilações de cunho psicológicas, além de reações passionais diversas, com transições instantâneas do estado de euforia ao desalento, ou da tranquilidade ao desespero. O comportamento instável de Tonho e Paco denota o nível de desespero alcançado. No universo degradante em que se inserem e do qual não conseguem sair, revelam-se criaturas frágeis, dependentes de objetos que se tornam a razão de suas vidas.

TONHO – Onde você roubou?
 PACO – Roubou o quê?
 TONHO – O sapato.
 ...
 TONHO – Confessa logo, canalha!
 PACO – (*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! (MARCOS, 2003, p. 67-69).

Estes pequenos, porém intensos conflitos são incisivos em sua força dramática, desenvolvem-se desde as primeiras falas dos agentes. Quando a vontade de Tonho finalmente se sobrepõe à decisão de Paco em continuar tocando a gaita, instala-se outra querela. Ambos voltam a se agredir com mais intensidade, Tonho confronta Paco forçando-o, psicologicamente, a confessar a origem escusa do par de sapatos que traz nos pés, chamando-o de ladrão dá início a uma sequência de agressões verbais, que resultará em mais conflitos.

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.*) (MARCOS, 2003, p. 69).

A evolução dos diálogos, outrossim, revela características do caráter das personagens, as expectativas que alimentam para o futuro, as estratégias de defesa e ataque em prol da sobrevivência, e a dependência que um desenvolve pelo outro enquanto válvula de escape da solidão absoluta.

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. (MARCOS, 2003, p. 75).

Em uma espécie de reviravolta, Paco se esquivava de Tonho ao acusá-lo de invejar o seu “pisante”, diz ao rapaz que já notou seus sapatos velhos forrados com jornal. Satiriza-o com palavras tão afiadas quanto uma arma e conduz a situação ao extremo do deboche, até começar a rir compulsivamente. Tonho, revoltado, opta por revidar desta vez, não mais com linguagem injuriosa, mas agredindo-lhe fisicamente, soca-lhe o rosto, até o seu desfalecimento.

Assim, compreende-se que as atitudes narradas refletem a trajetória de vida caótica dos sujeitos fictícios, plena de sofrimento e frustrações, que os transformam em homens embrutecidos e ineficientes na construção de relações humanas produtivas. Torna-se plausível que Tonho e Paco se digladiem em torno de questões banais e exerçam suas tentativas de poder sobre o outro, pois, suas existências estão marcadas por recorrentes desventuras que os aprisionam ao submundo da miséria e da exclusão: “Tonho – Só preciso de um sapato”. “Paco – E daí? Eu só precisava da flauta”. (MARCOS, 2003, p. 94).

Posterior a referida micro-ação, Paco acorda e o embate entre os dois recomeça. Enquanto “duelam”, as sentenças de escárnio rebaixam um e outro, pois cada indivíduo

reclama para si a razão sobre os argumentos, obviamente, buscam aniquilar a força das intervenções do interlocutor, ao passo que desejam manter o controle da situação emitindo a palavra final. Uma das réplicas de Tonho serve de estopim para os próximos conflitos: “Quem pensa que eu sou? Um estúpido da sua laia? Eu estudei. Estou aqui por pouco tempo. Logo arranjo um serviço legal” (MARCOS, 2003, p. 73). Tonho se agarra no ideal de ter instrução, o “ginásio”, como um atributo que o diferencia da ambiência marginal em que se encontra. E, por ter servido o exército, não pode infringir as leis, tampouco se envolver em confusões.

PACO – Mata ele.

TONHO – Eu estudei, meu chapa. Não estou a fim de apodrecer na cadeia por causa de um desgraçado qualquer.

Em seguida, pela primeira vez, Tonho explicita que se tivesse um par de sapatos novos sua ascensão social aconteceria, pois estando adequadamente calçado teria grandes chances de conseguir um trabalho, para então alcançar seus objetivos.

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. (MARCOS, 2003, p. 74).

Assim, a personagem associa o alcance de uma vida melhor à oportunidade de conseguir um par de sapatos. Fica claro o sentido quase metafísico que Tonho dedica ao objeto, pois para ele qualquer outro entrave em seu caminho seria mero detalhe. O par de sapatos é o que realmente lhe falta para que coisas boas lhe aconteçam e, finalmente, ascenda na ordem social. Mais do que estar com a aparência transformada, é como se ele adquirisse uma nova identidade ao se sentir ostentoso e respeitável, pois finalmente não carregaria mais o fado de ser discriminado e frágil. O desejo exacerbado de Tonho cega-lhe para a busca de

oportunidades, ele despeja a miserabilidade de uma vida à falta de um par de sapatos. Tal atitude o faz um sujeito coisificado e “ignorante” de fatos, que são empecilhos à realização de seus sonhos.

A obsessão de Tonho centra-se, unicamente, no ideal de estar bem calçado – não lhe importa a roupa ou qualquer acessório complementar –, pois assim, crê que o seu nível social já se elevaria de imediato, tal como o grau de aceitação da sua pessoa, pelos demais, além de influir no surgimento ou não de atitudes discriminatórias. Tonho acredita nestas premissas e por conta de seu maior propósito, é que direciona seus esforços e ações para realizá-lo e nesta busca alucinada, em que a solução de seu dilema parece justificar o uso de qualquer meio estratégico, inclusive o criminoso, é que ele acaba tendo como recompensa o infortúnio. Um bom par de sapatos, por evidência, daria mais visibilidade à máscara de força e inteligência, a qual Tonho se apega, mas que por sinal apenas intensifica sua condição degradante.

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 expressa 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, 2002, p. 35).

O segundo quadro tem início com uma discussão entre Tonho e Paco, até que este alerta Tonho de que o negrão do mercado o desafia a brigar, e que por ser grande pode até matá-lo com a força das pancadas. Paco utiliza de artimanhas e incita o colega a enfrentar o desafio: “Poxa, ele disse que você é fresco. Vai lá e briga. Ele é que quer” (MARCOS, 2003, p. 78). Contudo, quando Tonho lhe pede auxílio para resolver a questão, ele simplesmente se nega a ajudá-lo: “Eu não. Em briga dos outros, eu não me meto” (MARCOS, 2003, p. 78). O rapaz suspeita que Paco possa estar articulando contra ele, porém não aprofunda a ideia.

PACO – Você me paga.
 TONHO – Quer mais?
 PACO – Não sabe brincar, canalha?
 TONHO – Eu não estava brincando.
 PACO – Vai ter forra.
 ...
 PACO – Eu quero te dar um aviso.
 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 – Acho que você fez alguma fofoca.
 PACO – Poxa, logo eu! Eu não sou disso.
 ...
 TONHO – Alguém aprontou pra mim.
 PACO – Azar seu. O negrão é fogo numa briga.
 ...
 TONHO – Você até parece que quer ver a minha caveira. (MARCOS, 2003, p. 72-80).

Em algumas de suas falas, Paco deixa transparecer sua posição machista e de pouca tolerância, em que homem que se preze não rejeita briga. Sobretudo neste caso específico, em que o negrão chamou Tonho de fresco, pois na concepção de Paco, colocar em dúvida a sua masculinidade seria motivo para tomar qualquer tipo de atitude, até a mais extrema:

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. Como é? Você vai fazer como eu, ou vai dar pra trás? (MARCOS, 2003, p. 78, grifo nosso).

Existe muita preocupação por parte de Tonho em não decepcionar a sua família. Reiteradas vezes afirma sua posição de indivíduo que preserva valores éticos e morais, sonha em voltar para casa, mas somente depois de se estabelecer na vida, conseguindo um emprego decente, para então de forma honesta ajudar os pais financeiramente.

TONHO –... *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.* (MARCOS, 2003, p. 88, grifo nosso).

Convém apontar a intervenção de Paco ao dizer que Tonho tem medo, por isso não resolve os seus problemas, dando a entender que a personagem usa de subterfúgios para não “arregaçar as mangas” e mudar a sua história:

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. (MARCOS, 2003, p. 80).

...

PACO – Você é muito escamoso. Tem medo de pedir emprego por causa do sapato. Tem medo de encarar o negrão. Desse jeito, só pode tubular. (MARCOS, 2003, p. 82).

Fica claro no fluxo da trama que Paco pertence ao meio urbano marginal, conhece os códigos de conduta para os que vivem naquele gueto e, portanto, tem um modo de ser oposto ao de Tonho. Sua maneira de falar e agir demonstra falta de compromisso e de integridade para com as pessoas e/ou com as questões legais. Quanto à família, Paco relata que tem mãe, mas não sabe quem é seu pai, fato que pode ser compreendido como uma de suas fragilidades, visto que tenta sempre estar no comando e sair vitorioso das discussões com Tonho, em relação ao assunto. Ele não aparenta intimidar-se, mesmo que oriundo de um modelo anticonvencional de família.

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 – Guarde seus gritos pro negrão. (MARCOS 2003, p. 80-81).

Outro ponto de tensão na peça evidencia a relação conturbada entre as personagens: Tonho pede emprestado a Paco os seus sapatos. Como já é de se esperar, Paco não perde a

oportunidade de ostentar poder, se negando a colaborar com Tonho. Possuindo um bom par de sapatos, ele pode transformar a história do outro, contudo não vai fazê-lo, pois não é de seu interesse. Ainda, sente-se bem em “desfrutar” da perturbação de Tonho, que está à mercê de sua piedade, amplificando-lhe a sensação de ser o mais forte nas relações intersubjetivas mantidas entre ambos.

TONHO – Você podia me ajudar.
 PACO – Ninguém me ajuda. Por que vou te ajudar?
 TONHO – É 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.
 ...
 PACO – Quem gosta de você é o negrão...
 ...
 TONHO – Você é uma besta.
 PACO – Posso ser uma besta, mas tenho um puta sapato bacana. (MARCOS, 2003, p. 82-92).

Neste mesmo diálogo contém, em uma das falas de Paco, um trecho sugestivo quanto ao sentimento de altruísmo: “Ninguém me ajuda. Por que vou te ajudar?” Vê-se a resistência à prática da solidariedade, que pode ser fruto da ação do homem de qualquer sociedade. Ao estar desamparado no mundo, o sujeito fictício não enxerga motivos para ajudar alguém a conseguir algo melhor e, assim, progredir socialmente. Ele poderia ajudá-lo, mas este gesto facilitaria ao colega chegar a um estrato social mais elevado, enquanto ele próprio continuaria na miséria e com o agravante de estar só. Paco teme a solidão plena, em algumas de suas falas transparece a necessidade de manter Tonho por perto.

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.
 ...
 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 – Melhor assim. Cada um vai pro seu lado.
 ...
 PACO – ... 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 – 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! (MARCOS, 2003, p. 117-122).

Já o terceiro quadro intensifica o tormento de Tonho, em relação às ameaças do negrão e às intervenções machistas e contundentes de Paco, somadas às obsessões do primeiro, em obter um par de sapatos, e de Paco por ter uma flauta. Surge também um dado relevante, Tonho possui um revólver. A princípio, ele fica em dúvida sobre o que fazer com o objeto, entretanto, após algumas decisões a respeito, observa-se que este detalhe desencadeará consequências irreversíveis a sua vida.

Paco é um indivíduo que aparenta indiferença aos perigos os quais pode sucumbir, se comporta como se estivesse revestido por uma armadura capaz de fazê-lo mais forte, pois ainda, a seu ver, carrega o dom da esperteza. Conquanto, em alguns fragmentos na trama, sua fragilidade se revela e a máscara de sujeito destemido deixa de existir, além do mais, no início da trama apanhou de Tonho, não conseguiu se defender. Chorou quando foi questionado sobre a origem do bom par de sapatos, que diz ter ganhado. Sua vulnerabilidade é latente desde os primeiros diálogos. Está sozinho no mundo, é miserável, ignorante, de menor estatura e mais fraco que o outro, mas que, por outro lado, esbanja irredutível petulância na sua relação com Tonho. Quase chega ao óbito por conta da surra que recebera, como que em um ensaio para o desfecho inevitável:

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 para 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 – 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 negão. *(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. 71-89).

Em nenhum momento Paco suplica pela própria vida, preocupa-se apenas em preservar o par de sapatos, símbolo de poder. Ele não avalia as consequências, caso fosse atingido por um disparo. Uma análise de seu comportamento até aqui, endossa a perspectiva de se compreender a sua existência totalmente calcada no desamparo humano e social. Mas ele “pisa forte” no mundo, ao que parece, sua principal ocupação passa a ser a convivência com Tonho, com o intuito de atacá-lo através das palavras e de instigá-lo a seguir os seus conselhos para, finalmente, seguir às suas ordens sem questionamentos, tornando-o subserviente.

Ao final do terceiro quadro, Tonho está obcecado com a falta de um bom par de sapatos, monologa sua necessidade em tê-los, reafirma, já em tom de aforismo, o fato de ter estudado. Para ele é inadmissível que, possuindo tal qualidade as circunstâncias o impulsionem à transgressão moral ou à prática de crimes. Ambas as personagens tem na linguagem uma poderosa arma de sobrevivência, muito embora a ingenuidade de Tonho o insira em incontornáveis desventuras agenciadas por Paco. Estando alheio ao baixo caráter do colega,

Tonho não capta o que existe na essência de muitas de suas falas, logo, não se apercebe do perigo que representa as informações transmitidas por ele, como os conselhos para que cometa atos violentos.

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.

...

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 – Compre uma bala e apaga o negrão.

TONHO – Você é louco. Não sou assassino. Eu estudei...

...

TONHO – Poxa, ele não é seu amigo?

PACO – Amigo o cacete! Eu não sou amigo de homem.

...

TONHO – Mas que tem? É uma troca legal. Você me ajuda, nós dois ficamos com sapato e eu posso ir cuidar da minha vida.

PACO – Eu quero que a sua vida se dane. (MARCOS, 2003, p. 93-128).

Quando Tonho passa a ser perseguido pelo negrão do mercado, por ter descarregado um caminhão que este deveria tomar conta, ele resolve o problema doando-lhe parte do dinheiro que ganhou, em um dia de trabalho, e para evitar quaisquer ressentimentos, ainda convidou o negrão para tomar pingar no bar. Contudo, a ingênua atitude de Tonho ao ressarcir-lo, agravou a situação, pois, a partir daquele dia passou a ser chantageado pelo negrão, que sempre lhe queria extorquir mais dinheiro, ao passo que também começou a sofrer ataques morais, tanto dos outros trabalhadores do mercado quanto de Paco, que não economizava no tom crítico das palavras para questionar a sua sexualidade. A percuciente linguagem desestabiliza Tonho, coloca-o em estado de angústia e cólera, leva-o a atitudes extremas, talvez nunca imaginadas por ele e que irá instaurar, em definitivo, o elemento trágico no desenlace da obra.

PACO – Afinou como uma bicha. Poxa, que papelão!

TONHO – Papelão, não. Bati um papo com o negrão, ficou tudo certo

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”. (Marcos, 2003, p. 83-85).

...

PACO –... Os caras lá 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. (MARCOS, 2003, p. 94).

Em razão dos últimos acontecimentos no mercado, Tonho decidiu não se arriscar indo ao trabalho, não saiu à rua, nem mesmo para comer. Percebe-se, no quarto quadro, que a personagem está, literalmente, encurralada perante as dificuldades. Evita se expor para manter a própria integridade. Os conflitos menores que se despontam, colocam-no em situações-limítrofes com exigência de solução imediata. Tonho pensa em vender o revólver e assim conseguir o dinheiro para a aquisição dos sapatos. Paco o indaga sobre isto, porém sua aparência degradada o deixa inseguro e com medo de praticar o ato: “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”. Logo, ele seria tido como ladrão (MARCOS, 2003, p. 97).

Neste universo, as personagens sofrem preconceito e descaso entre seus pares, o discurso de Paco ratifica este ponto nevrálgico e fomenta o entendimento de que o homem, na ambiência da marginalidade, mesmo que miserável, deve saber cuidar de si mesmo, como lançar mão dos artifícios necessários para que sobreviva às calamidades, já que se admite o estado de miséria, mas a falta de esperteza nunca é perdoada:

TONHO – Vida desgraçada! Tem que ser sempre assim. Cada um por si e se dane o resto. 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

...

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. (MARCOS, 2003, p. 99).

O discurso de Tonho está moldado em concepções simples, é típico de um homem recém-saído da zona rural que, sob o escopo de concepção de família tradicional, desconhece os motivos que levam as pessoas a serem egocêntricas e a ignorar as necessidades alheias. Para ele, a sobrevivência seria mais fácil se todos se ajudassem.

Com o acúmulo de desventuras e conflitos, Tonho, sob influência de Paco, decide praticar um assalto, portando a arma que tem em mãos, já que não pôde vendê-la. Tenta, sem sucesso, acertar os detalhes da ação com Paco, a metodologia de ambos entra em conflito, Tonho propõe que ataquem um casal de namorados e recolham seus pertences, no entanto, Paco insiste no uso de agressão física com as vítimas e menciona a intenção de praticar abuso sexual contra a mulher. Devido a esta ideia, Tonho o repreende, discute com o comparsa e ao fim, desiste da parceria para a realização do crime. Sem acordo, tem-se início uma intensa troca de insultos, Paco retoma o discurso em que afirma a homossexualidade de Tonho, via linguagem chula, e que também é manipulada com intenção de forçá-lo a aceitar a situação desesperadora em que se encontra, com a necessidade de ter os sapatos e que, portanto o assalto seria a sua única opção.

PACO – Boneca é uma desgraça.
 TONHO – Boneca, não. Vê lá como fala. Já me encheu o saco essa história.
 PACO – Deixe de onda. É Boneca mesmo. Agora tive a prova...
 PACO – Vai mijar pra trás?
 TONHO – Não faço acordo com tarado.
 PACO – Nem eu com Boneca do Negrão...]
 TONHO – Vai assaltar sozinho, tarado.
 PACO – Você não quer um pisa?
 TONHO – Pode deixar que eu cuido de mim.
 PACO – Então cuida. Mas no mercado você não pode aparecer. *(Ri.)* (MARCOS, 2003, p. 105).

É importante frisar que, Paco é uma peça fundamental na configuração do destino de Tonho. Retoricamente, aquele tem decisiva influência sobre o companheiro, imensamente fragilizado pelas circunstâncias, isolado entre “quatro paredes” e por isto desinformado do que se passa no mercado. Consciente de seu poder, Paco usa de sua habilidade retórica, de sua

falácia, em causa própria, incita Tonho a tomar atitudes contrárias a sua vontade, pois assim, manteria a situação sob seu controle e favorável aos seus interesses.

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 – Poxa, você fez bem em não baixar no mercado. Todo mundo procurou paca a Boneca do Negrão. (Ri.) O negrão ficou uma vara... (MARCOS, 2003, p. 98- 99).

No quinto quadro, o último do primeiro ato, e situado em um novo dia, Paco tenta se impor, pois ambiciona realizar o assalto de qualquer maneira, logo é seu objetivo minar a resistência de Tonho:

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.

...

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! (MARCOS, 2003, p. 105-106).

No primeiro fragmento acima, Paco demonstra não se preocupar com a seriedade do plano de assalto, ele o comenta com terceiros, um de seus ouvintes é, justamente, o maior desafeto de Tonho – o negrão do mercado. De certo modo, esta conduta já se configura uma traição, tendo em vista que ele deveria intuir que sob o ponto de vista do comparsa, um provável acordo criminoso deveria ser tratado com sigilo. No entanto, a falta de ética de Paco não se configura em um problema, daí a naturalidade em expor seu plano a quem quer que seja.

PACO –... 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. (MARCOS, 2003, p. 106).

Em uma última tentativa de não ter de recorrer ao assalto, Tonho insiste em pedir os sapatos de Paco emprestados e assim, manter seus princípios de moralidade. Este, mais uma vez, se nega a prestar o favor, pois não lhe é conveniente. Com a negativa, Tonho decide praticar o assalto, uma escolha que provocará mudanças radicais em sua vida. Seu foco, a partir de então, será a criminalidade com base na insensatez, a ponto de fazê-lo orgulhoso quanto à “metamorfose” experimentada.

Tonho fixa uma condição para que se suceda o assalto, exige que Paco o reconheça como chefe da operação, ele necessita ao menos desta garantia para que as coisas fiquem sob seu controle, uma vez que tem ampla noção dos impulsos intempestivos do colega.

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. 105-106).

Este quadro serve de preparação para o fechamento do segundo ato. Com os ajustes, finalmente definidos, em caso de reação súbita do alvo, segue o desenrolar da ação dramática. Tonho e Paco são despedidos de suas “máscaras”, quando os valores de cada um são postos à prova, findam por revelar traços do próprio caráter, que tentavam esconder ou, ao menos, amenizar.

Quando se inicia o segundo ato, as personagens conversam no quarto da hospedaria a respeito do feito realizado no parque. Paco infringiu o acordo firmado, usou de violência com o casal sem real necessidade. Tonho se mostra apreensivo com a situação, pois o rapaz agredido corre risco de morte e a mulher além de presenciar o fato, viu claramente o rosto dos dois. Irritado com a frieza do colega, Tonho enuncia seu discurso recorrente de que estudou, sendo assim não deve ser preso e muito menos se nivelar a um bandido qualquer, conforme é recuperado nas falas:

PACO – Cadeia foi feita pra homem.
 TONHO – Não pra mim.
 PACO – Você é melhor que os outros?
 TONHO – Eu estudei. (MARCOS, 2003, p. 114).

Paco, por sua vez, deixa de se preocupar com a polícia, a evolução negativa de seu caráter chega ao ápice, pretende fazer carreira na criminalidade, agindo com extrema violência. O agente vislumbra neste novo modo de vida, uma forma de se livrar da situação de esquecimento humanitário em que sempre esteve e da falta de expectativas pela sua condição miserável. Ele deseja sair do anonimato, ainda que seu reconhecimento público ocorra por um viés negativo. Empenha-se em aparentar que a sua vida não é ruim, faz questão de referendar sua coragem, por isso ninguém afronta seu machismo desaforado, sua capacidade de obter mulheres e a sua perspicácia na obtenção de proveitos. Contudo, o desenrolar dos fios na tessitura do jogo dialógico, revela as mentiras no discurso de Paco, mormente nos interditos, conferindo-lhe, apenas, a medíocre identidade de um “pobre-diabo”.

PACO – Ele me sacaneou. Vai levar o Carocinho no meu lugar. Poxa, aquele negrão é cheio de chaveco. Me passou pra trás direito.
 ...
 TONHO – Bem feito, pra você aprender. Mas por que não deixaram você ir junto?
 PACO – Foi o negrão. Disse que eu sou muito porra-louca.
 TONHO – Nisso ele tá certo.
 ...
 TONHO – Você é metido a malandro, mas todo mundo te leva.
 ...
 PACO –... Você vai ver. Você não me conhece. Eu sou mais eu. Eu sou Paco. Cara estrepado. Ruim como a peste...
 TONHO – Você é um maluco.
 PACO – Boa! Paco Maluco, o Perigoso. Assim que eu quero que os jornais escrevam de mim. Vai ser fogo... (MARCOS, 2003, p. 106-116).

O discurso agressivo das personagens ostenta diversas fissuras, daí a fragilidade de seus mascaramentos, tornando-se simples para o outro questioná-los, de modo a colocar à luz do dia seu caráter contraditório. Ainda assim, é impossível calcular até que ponto suas falas são verídicas, em relação às suas vidas e ao universo em que inscrevem, ou se é uma modelagem de como gostariam que fossem.

PACO – (*Pega um alicate.*) Agora fique sabendo de uma coisa: se vier com parte de besta, vai levar ferro.

TONHO – Você é muito valente.

...

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. (MARCOS, 2003, p. 90-104).

O jogo de poder e agressão que se instala entre os sujeitos adquire crescente força, o discurso de Paco mantém-se impiedoso, determinado a espezinhar o outro, faz uso de discurso incisivo e de baixo calão. Tonho também profere agressões verbais, porém recua motivado por suas pseudoesperanças que lhe trazem alguma serenidade. Levando-se em conta que, no gênero dramático o plano da ação se realiza a partir dos diálogos, pode-se afirmar que são eles que fazem a obra existir, direcionam a coerência dos fatos, dos sentidos, portanto, a constroem do princípio até o fim.

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.

...

TONHO – Escuta bem, então, Paco Maluco de merda. Você é nojento...

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!

PACO – (*Zomba*) Como é? Afinou? (MARCOS, 2003, p. 116-117).

Na sequência do embate, Tonho já farto da convivência e das discussões com Paco, solicita a divisão dos objetos fruto do assalto. Com a falta de consenso entre eles, Paco inverte a situação a seu gosto, consegue, ao fim e ao cabo, ficar com quase tudo, permitindo que Tonho se aposseie do par de sapatos. Vê-se que o episódio funciona como um atenuante da tensão antes desencadeada, embora ainda exista rigidez nos diálogos. Antes de fechar o

acordo, Paco sugere que cada um fique com um brinco e um sapato, o que provoca revolta no colega e, certamente, expressa uma vez mais seu estado psicológico provocativo e insano, além da sua desonestidade: “Paco – (*Rindo.*) Está bem! Te levei no bico. Mas não precisa chorar, não. Qualquer um é passado pra trás por Paco Maluco, o Perigoso”. (MARCOS, 2003, p. 122).

No percurso da ação dramática, Tonho tenta experimentar os sapatos e se dá conta de que são pequenos para os seus pés, o fato deixa-o abatido, pois recorreu ao crime, renegou sua formação familiar e moral somente para adquiri-los. O malogro desencadeia consequências decisivas à estrutura dramática. Tonho é enfraquecido, não terá mais condições de buscar um novo emprego e sair mundo afora em busca de seus sonhos. O episódio intensifica-lhe o *pathos*, o calçado não lhe serve tal como a vida de crimes também não deveria lhe servir.

Paco se alegra com a instalação da peripécia, à vista de que deseja se firmar na criminalidade e, para sua sorte, continuaria com o comparsa ao seu lado. Assim, aproveita a ocasião para expressar o seu inexorável sadismo, com euforia e frieza.

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? (MARCOS, 2003, p. 126).

Tonho se recusa a realizar outro assalto, o que ele deseja é “ser como todo mundo, ter um emprego de gente, trabalhar”. (MARCOS, 2003, p. 126). Em uma última tentativa de se desviar do seu destino próximo, propõe a Paco que o ajude e, portanto, troquem de sapato. A personagem ao pensar desta maneira, revela que ainda insiste na ingenuidade de rapaz vindo do interior, que acredita e tem fé nas pessoas, apesar das constantes decepções nas relações interpessoais.

Paco, em sua essência, é incapaz de solidarizar-se com o sofrimento do outro, ele é fruto da vivência com a marginalidade, ignorado pelo sistema torna-se invisível aos olhos das pessoas. Acredita que é papel de cada um usar de estratégia, inclusive linguística, para sobreviver às mazelas diárias sem esperar clemência e ajuda de ninguém. A seu entender, quem se compadece pelo outro e se presta a ajudá-lo terá como recompensa a traição, ou a amargura de um prejuízo distinto. São moedas de trocas desiguais que circulam livremente neste mercado social, no país e no mundo.

TONHO – Mas que tem? É uma troca legal. Você me ajuda, nós dois ficamos com sapatos e eu posso ir cuidar da minha vida.

PACO – Eu quero que sua vida se dane.

TONHO – Mas, Paco esse sapato serve direitinho em você!

...

PACO – Você pensa que é muito malandro, mas da escola que você andou eu fui expulso. Quando você está indo, eu estou 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! (MARCOS, 2003, p. 128, grifo nosso).

O trocadilho, visto logo acima, do nome e do adjetivo da personagem Paco, “[S]ou vivo *paca*”, reforça a consciência ilusória que ele tem em sua filosofia de vida, sendo regido por uma esperteza pontual e, a seu ver, inabalável. Por sua vez, “Tonho”, parece ter origem em “Antônio”, que não traz em si conotação especial de sentido, no desenrolar da peça. No entanto por tradição, o nome pode significar “digno de apreço”, “valioso”. Uma vez mais tem-se os contrastes atuando na obra.

Paco sente-se maior vendo o miserável colega desesperado, sem opções de recurso. Com isso, utiliza-se de uma linguagem apuradíssima quanto ao uso de gírias, termos obscenos, pois é a sua maneira de demolir em Tonho tudo o que ele considera digno de atenção, respeito e que permeia os seus sonhos. O discurso injurioso de Paco alcança o ápice da violência, retratando na ficção traços fundamentais do real – como a complexidade das relações humanas no cotidiano, passível de desaguar na mais profunda crueldade.

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.*). (MARCOS, 2003, p. 128-129).

A fala anterior de Paco é objetiva, tanto enxovalha as perspectivas morais de Tonho, descrevendo-o como um infeliz rapaz homossexual que terá de se prostituir – com adornos e trejeitos chamativos, pois não encontrará nenhuma forma de prosperidade – como o satiriza e o rebaixa por não possuir um par de sapatos. A imagem dos sapatos femininos ressoa em Tonho como um violento golpe, ele não consegue aceitar que o objeto capaz de transformar a sua sorte, que poderia levá-lo para longe da opressão de que padece, se converta em símbolo de sua decadência e inércia. Nas suas próximas falas fica evidente que chegou ao seu limite, no que concerne à humilhação que poderia suportar, no *pathos* de sua trajetória.

TONHO – Pelo amor de Deus, Paco, me deixa em paz! Me deixa em paz!

...

TONHO – (*Nervoso.*) Estou te pedindo, Paco. Pelo amor de Deus, me deixa em paz. (*Chorando.*) Minha vida é uma merda, eu já não aguento 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.*).

...

TONHO – Por favor, Paco. Chega! Chega! (MARCOS, 2003, p. 129).

Tonho, esgotado em seu estado de abandono, suplica inutilmente. É desolador para ele constatar que um cidadão com estudo, com boa formação ético-social, não receba o devido apoio que julga merecer e enrodilhado em si mesmo, decide pelo sufocamento da própria

tristeza e aceitação da vida marginal. Paco não se comove ante o seu angustiante estado, ao contrário, não cessa de atacá-lo.

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. [...] Precisa de alguma droga? Desaperta de arma na mão... (MARCOS, 2003, p. 130).

Tonho, humilhado, se vê no ápice da crise, é tomado pela obscura necessidade de mudar seu estado deplorável e renascer como homem, neste meio que impõe suas regras. Os próximos diálogos encaminham o drama para o desfecho do nó dramático. O rapaz põe fim a sua fase de “bom moço”, assume a identidade de temido bandido, renega o papel de submisso e se impõe sobre o colega. Uma reviravolta que ratifica a supremacia de Tonho sobre Paco – na força, na inteligência e na capacidade de vingança, que por diversas vezes foi juramento recíproco. Veja-se que o rapaz interiorano é menos ferino com as palavras, porém de maldade mais elevada, decide a sangue frio pela execução de um sujeito, negando-lhe o direito a remissão de suas falhas.

Com a arma carregada em punho, Tonho tortura Paco exatamente com os mesmos caracteres aos quais esteve subjugado, conclui a vingança consoante ao seu processo de metamorfose. Paco vê a si mesmo como um indivíduo mais inteligente que os demais, acreditava que seus traços de criminoso cruel e manipulador o faria temido, deixando Tonho sob seu comando. Contudo, a posse da arma confere a este, as condições para que cambiasse sua posição de vítima para algoz, colocando a “razão” do seu lado, isto é, garantindo-lhe o poder de fazer as suas escolhas. Deste modo, Tonho coage Paco no sentido de que ele enfrente as mesmas situações vexatórias e covardes produzidas ou imaginadas a partir de seu discurso de outrora. Tonho utiliza a retórica de Paco a seu favor, assim “munido” por outra linguagem e outros valores morais, “renasce” como um novo homem.

PACO – Mas, poxa, Tonho... Nós sempre fomos amigos...
 TONHO – *Quem tem amigo é puta de zona.*
 ...
 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 – Acabou sua malandragem. Bota essa droga na orelha!
 ...
 TONHO – *Agora anda pra lá e pra cá. Anda! É surdo, desgraçado!*
(Paco anda.)
 TONHO – *Rebola! Rebola, filho-da-puta!*
 TONHO – *Bicha! Bicha sem-vergonha! Ria, bicha! Ria.*
 TONHO – *(Frio.) Vou acabar com você. Mas te dou uma chance. Prefere um tiro nos cornos ou um beliscão?* (MARCOS, 2003, p. 132-133, grifo nosso).

As últimas falas de Tonho exibem-no como um “ser transformado”, livre dos limites que se impunha. Ao incorporar a personalidade e o discurso do outro, Tonho se converte no duplo de Paco. No decorrer de sua transformação, visualizam-se características da teoria proposta por Artaud (1999), na qual se encontram a noção do teatro e seu duplo, marcado por questões dialéticas, da mesma forma como o mundo real, culminando com a criação das bases do que viria a ser o teatro da crueldade. Virmaux (1978, p. 43) explica que a noção de crueldade proposta por Artaud, em nada se refere a um “teatro de terror e sangue”:

se trata de uma crueldade física ou mesmo moral, mas, antes de tudo, de uma *crueldade ontológica, ligada ao sofrimento de existir e à miséria do corpo humano...* uma crueldade não exclui sistematicamente a primeira; pode eventualmente recorrer ao horror, ao sangue derramado, etc., mas ela não se detém jamais nessa etapa provisória e limitada porque é de essência metafísica. No teatro, segundo Artaud, pode haver sadismo, assassinatos, atrocidades, mas não necessariamente, e caso eles ocorram apenas *abrem caminho a um mal muito mais fundamental.* (VIRMAUX, 1978, p. 43, grifo nosso).

Em Artaud (1999), o mal é universal e a crueldade está presente em todas as ações humanas. Na peça DPNS, vê-se que Tonho e Paco vivem em constante contradição, ainda que justificada, eles afirmam e (re)negam uma gama de questões em seu cotidiano, caracterizando o duplo passível de existir em sujeitos reais. Paco parece alimentar inveja em relação a Tonho, ora incentiva o colega a voltar para casa, renunciando aos seus projetos, ora

teme que ele não queira mais a sua companhia e se vá para outro lugar. Virmaux (1978) sintetiza o sentido de *duplo*, a partir do que ele não significa:

Não se trata de uma imagem, nem de um reflexo. [...] Entre o teatro e seu Duplo não se estabelece uma relação simplesmente metafórica e verbal, mas uma relação de identidade. Corolário: o próprio teatro não é mais um patamar, um meio de ascender a um mundo superior, até então inacessível, mas um resultado; ele constitui uma forma de verdadeira vida que é uma vida renovada. Os duplos, com efeito, são múltiplos e se entrecruzam indefinidamente. “Para além da crueldade, há o Duplo, escreveu V. Novarina; além dos choques e das dissonâncias, há todo um mundo de analogia e de correspondências...”. (VIRMAUX, 1978, p. 45).

Conforme a evolução dos conflitos, Tonho e Paco vão expondo sua condição de quase indigência, em um mundo que não lhes aponta alguma perspectiva de redenção. E se há momentos em que esta condição é pouco perceptível, deve-se ao esforço que ambos desprendem ao mascaramento de aspectos sociais, morais e psicológicos que lhes estão impregnados.

Tonho agrega em si a imagem do homem migrante, que sai de seu local de origem para outra localidade, onde não encontrará as oportunidades esperadas. Sem meios de se adaptar às peculiaridades de uma metrópole, relegado à exclusão, se rende à facilidade de se tornar um criminoso. Tonho, de posse da arma, abraça em definitivo a vida de crimes, se expondo livremente enquanto malfeitor.

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 – Porque 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).

O universo ficcional de DPNS não se dedica a reproduzir a ambiência marginal de um determinado espaço social, Plínio Marcos problematiza na intriga um complexo de questões contemporâneas próprias da condição humana, imperfeita e inacabada por natureza. Contrapondo na arte, valores genuínos do teatro que dão vida a elementos típicos do mundo

real, como as intrigas, as ofensas, o escárnio, a enganação, o exercício do poder, dentre vários outros.

Viu-se que, a tessitura da peça mantém estreita verossimilhança com a vida, de modo que os sujeitos fictícios, reduzidos quase à condição de puro nada, encontram segurança no mascaramento produzido: quando falam do ambiente ao qual circulam ou já circularam, na condução de suas ações e na manipulação da palavra.

Nosso estudo distingue *Dois Perdidos numa Noite Suja* como atual, uma vez que põe em relevo temas específicos à espécie humana, complexa em sua essência, multifacetada e mutante. O aspecto humano se mostra transparente em sua crueza. O processo de carnavalização que perpassa a peça desvela temas de distintos campos, isto ocorre de forma profunda, através dos diálogos sintéticos, fornecendo ao leitor/espectador a chance de apreciar em detalhes dilemas existenciais, cujas fontes não ostentam grandeza aparente, mas que são definitivos para o triunfo ou a letal perdição do sujeito.

2.2 Navalha na Carne – do enredo trivial à dor avassaladora

Escritores e críticos de teatro apontam a peça *Navalha na Carne* como a segunda obra-prima de Plínio Marcos, encenada logo após DNPS, reafirma sua habilidade em desnudar personagens incrivelmente verdadeiras, talhadas com precisão, com linguagem que se encaixa à natureza e ao estado psicológico de cada uma delas. Conforme evidenciar-se-á no decorrer do capítulo, NC guarda semelhanças em relação à tessitura de DNPS, mas ainda assim, preserva inegável originalidade. Em cada peça sua, o autor marca a existência de suas personagens à deriva do processo dramático e, em cada ato há um olhar que as desnudam impiedosamente.

Antes de adentrar-se no universo ficcional de nosso objeto em estudo, é importante salientar os aspectos que dizem respeito a sua composição formal. Zanotto (In: Marcos, 2003) compara o estilo de P. Marcos à peça *Huis-clos* (1944), de Sartre, traduzida e encenada no Brasil como *Entre quatro paredes*, na década de 1950. A obra reivindica a necessidade de uma arte engajada politicamente e focada em acontecimentos históricos. Foi pioneira ao abolir elementos que constituíam o teatro tradicional e trouxe inovações relevantes à arte do drama:

Desaparece a intriga, o tempo e o lugar constituindo os verdadeiros agentes do drama, surge o *leit motiv* da decadência humana, da solidão, da crueldade, ou, antes, da maldade fundamentada sobre um sentimento de impotência... e que é representada em *Huis-clos* pela exasperada tortura mútua que justifica o célebre *slogan* da peça: “L’enfer, c’est est les autres” (“O inferno são os outros”). O tema da morte é também invocado – ou subentendido – incessantemente. (ZANOTTO, *apud* MARCOS, 2003, p. 8, grifo do autor).

Tem-se em consideração que, as personagens de *Huis-clos* – Inês, Estelle e Garcin – poderiam ter os seus destinos alterados através da compreensão do “outro”, com ações justificadas. Mas, suas reações revelariam o que pode vir à tona quando o homem se encontra em situação limite. Sucede que, o entreolhar dos protagonistas se convertera em julgamento, do qual não desejavam estar à mercê. O olhar do outro se torna um “espelho”, em última análise, da condição de morte, trata-se de um processo complexo, o de ser confrontado com a própria consciência por meio do reflexo nos olhos do outro. Este raciocínio construído por Sartre ocorre de forma semelhante em NC, nos encontros e desencontros vivenciados por Neusa Sueli, Veludo e Vado, por outro lado, dá mostras do *vir a ser* às avessas do homem em confronto consigo, com o próximo e, inevitavelmente, com o mundo. Assim, pode-se fazer um contraponto entre a máxima sartreana: “o inferno são os outros” e a máxima de Guimarães Rosa, “se o diabo existe ele está é dentro do homem”.

Convém lembrar-se da crise ocorrida no gênero dramático, a partir do século XIX, e as mudanças advindas em comparação à tradição clássica, na construção das peças teatrais. Destacam-se assim, as relações intersubjetivas das personagens, dialógicas por excelência e

que asseguram embasamento à ação dramática. Cabe discutir sobre o caráter fragmentário da realidade ficcional, como traço existente no cotidiano real, uma vez que não se apreende uma imagem completa e acabada das pessoas situadas no ambiente físico e com as quais se relaciona, dando margem a um leque de possibilidades. Sobre o assunto, Hamburger (1986, p. 142), ao tratar das personagens dramáticas, adverte: “Posso saber sobre eles somente o que eles me revelam seja por palavras, seja por ações, sendo que as últimas podem eventualmente alterar a imagem transmitida por palavras”. Daí a surpresa, quando ocorre a explosão do ser.

O estilo melodramático é marcante na tessitura da peça, de igual modo a subversão que se faz dele. A protagonista Neusa Sueli de NC transpõe em determinado ponto no drama, a condição de vítima perante os abusos de seu explorador, o cafetão Vado, e passa a ameaçá-lo com uma navalha para, assim obter o que deseja. À vista disso, ocorre na trama a permuta dos papéis de vítima e carrasco, de forma análoga, narrou-se a ocorrência de situação semelhante em DPNS, entre Tonho e Paco. Os conflitos se invertem nas fábulas e próximo ao desfecho, um instrumento ou uma arma facilita a reviravolta das peripécias finais, por decisão das personagens.

NC se desenvolve em apenas um ato, com um ritmo intenso as intrigas se passam em um mesmo dia, sem qualquer interrupção e dentro de um paupérrimo quarto de hospedaria, que conta apenas com um velho guarda-roupa, “um espelho de corpo inteiro, uma cama de casal, um criado-mudo, uma cadeira velha”. (MARCOS, 2003, p. 138). Neste cenário hostil, “entre quatro paredes”, terá lugar um jogo de agressão mútua e vária, com intriga, dissimulação, desprezo, humilhação, mercantilização do corpo humano e fervorosa luta por imposição de poder e dominação sobre o outro.

O fazer artístico de Plínio Marcos mimetiza, quase sempre nas entrelinhas, a realidade do homem moderno preso a uma existência cada vez mais dinâmica e veloz, e que por isso vive o seu cotidiano de forma acelerada, sem que possa se rebelar contra a torpe

condição humana a qual está sujeito. Muitas consequências surgem ou se intensificam com este processo; como a indiferença do homem para com o seu semelhante, a falta de comunicabilidade produtiva, a reificação do ser humano, e a extrema valorização do “ter”, a posse de coisas materiais, em detrimento do “ser”, a genuína essência do ser humano. O contraste entre estes conceitos é fundamental na configuração dos conflitos das peças analisadas – DPNS, NC e BP.

Esta questão é dissecada pelo dramaturgo de diversas formas, em regra, se apresenta em sintonia com o ambiente físico, onde se desenvolvem os conflitos, orquestrada com a estética da obra: como na composição das personagens, nos paradoxos entre explorador e explorado e na representação do sujeito utópico, sonhador em confronto com posições materialistas.

A tensão psicológica e dramática instaurada em NC retrata a convivência entre sujeitos que formam a escória da sociedade, que se agriem mutuamente, tanto via linguagem quanto fisicamente, em luta constante contra sua reificação. A degradante relação que estabelecem entre si, está calcada na agressividade e na perspectiva de abuso das fragilidades do outro, porém as mesmas personagens que tentam tal exploração, quando observadas com afincio, permitem notar que de alguma forma, também são exploradas. Logo, a práxis nos textos dramáticos, sob estudo, descortina como a opressão para com o homem, pode encaminhá-lo ao extremo de sua existência desumanizada, em um ciclo infundável, pois em qualquer tempo e lugar ele está sujeito às mazelas de esfera humana.

As intrigas que conformam o texto de NC se desenvolvem, tendo em vista a relação complexa e angustiante, entre a prostituta Neusa Sueli – que com os seus proventos diários mantém o aluguel do quarto –, o cafetão Vado e o faxineiro homossexual Veludo, funcionário da hospedaria. Os diálogos são agressivos, com palavrões e ofensas, as ações se sustentam em uma atmosfera de intenso embate, pressão mental e ataque físico, que são uma

constante na obra. As desavenças têm início e seguem o seu curso por conta de dinheiro, droga, excesso de erotismo, pudores e sexo/amor, resultando em um vínculo desarmônico e dramático entre as personagens. Reforça-se que, o dramaturgo não reproduziu a realidade tal com ela existe, mas a problematizou valendo-se dos recursos teatrais.

Os diálogos de NC começam com um súbito conflito, cujos protagonistas são Neusa Sueli e Vado. Este a recebe em casa com xingamentos e a espanca com a intenção de fazê-la entender que se ele, seu rufião, está sem dinheiro a culpa é dela. Mas, Neusa Sueli afirma que deixou o dinheiro em cima do criado-mudo, antes de sair, e que se o mesmo desapareceu é porque Veludo teria afanado. Vado exige que a prostituta chame o camareiro até o quarto, para esclarecer de vez a questão. Quando ele, finalmente, entra é recebido com insultos, seguidos de agressões no rosto e sem ter outra saída admite o roubo. Veludo se justifica, diz que usou o dinheiro para se encontrar com o garoto que trabalha no bar, próximo de onde estão, e com o restante adquiriu uma porção de maconha que ainda não fumou.

Enquanto Veludo permanece no quarto, tem lugar na trama um intrincado jogo de atração e repulsa entre as personagens do sexo masculino que, no entanto, não recebe o apoio de Neusa Sueli, que se mostra uma mulher de princípios morais, apesar de seu envolvimento com a prostituição e os elementos que circundam este universo. Antes de ser expulso do quarto por ela, Veludo, que já dera provas de seu espírito libertino e matreiro, provoca um revés na sua delicada situação. Ele incute em Vado restrições quanto à pessoa da prostituta, tornando-se, indiretamente, o responsável pelo rompimento do “casal”.

Os conflitos não perdem sua agudeza com a saída de Veludo, ao contrário, tornam-se tão fortes quanto antes, pois utilizando a deixa imprecada pelo faxineiro – ao tachar Neusa Sueli de “galinha velha” – Vado passa a agredi-la moralmente com mais vigor, a chama de “vovó das putas” e prossegue com as humilhações que circulam num espiral de violência vertiginosa, até o desfecho da intriga.

Pôs-se em discussão o fato de, a produção artística de Plínio Marcos manter estreitos laços com a experiência de vida do autor, que com suas viagens pelos rincões do país, somadas aos desafios enfrentados ao longo de sua existência, soube recriar no universo ficcional muito do espaço real ao qual teve acesso, ostentando assim nas suas obras verossimilhança externa, com referentes passíveis de constatação e de caracterizações precisas.

Em muitas de suas falas Plínio Marcos se autodenominou “repórter de um tempo mau”, jamais se intimidou em relatar com detalhes fatos e histórias do lugar onde nasceu e cresceu, a cidade de Santos, no Estado de São Paulo. Com este fim, escrevia textos e crônicas para jornais, revistas e abordava os mesmos temas também em suas peças. O dramaturgo, em entrevista, atestou: “Eu escrevo histórias. Eu tenho histórias pra contar. Mas, tudo o que escrevo dá sempre teatro. Eu sempre escrevi em forma de reportagem. As minhas peças não têm ficção, sabe? Eu escrevo, desde *Barrela*, reportagens”. (Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>>, acesso em: 14/07/2015).

Neste sentido, pode-se dizer que NC traz indícios e semelhanças de um problema bastante comum nas imediações da região do porto de Santos, àquele período histórico – a prostituição. As temáticas na obra concebem a representação ficcional do espaço citado, que não é reprodução fiel do que acontecia com as prostitutas e demais frequentadores, mas trata-se de uma criação artística desenvolvida em um *locus* imaginário.

Entende-se que, se concretiza no texto de NC um recorte do “real”, encontrado em um limbo social do país e servem de exemplos: a descrição do quarto de Neusa Sueli feita com minúcias que, inegavelmente, condizem com o ambiente retratado, de baixo padrão e que caberia às necessidades e condições financeiras de uma meretriz; a linguagem irreverente que abre caminho a múltiplas compreensões em relação à plasticidade da escritura, que de tão eficaz desnuda, em parte, o âmago de personagens que parecem retiradas das camadas

subalternas, desvendando o valor social de cada uma na marginalidade, bem como o potencial de tirarem proveito e saírem-se bem de qualquer situação, sem que tudo isto lhes abafe a condição precária de vida, fazendo delas criaturas semelhantes e, neste aspecto, vítimas do sistema.

Depreende-se no decurso dos conflitos de NC, o quanto as relações das personagens se embasam em uma postura mercantilista e de reificação do humano, uma vez que naquele ambiente impera um mecanismo de sobrevivência desprovido de valores sociais e morais, que se fundam na total falta de ética e humanidade para com o próximo. A busca pela barganha e o lucro ou a satisfação pessoal surge como imperativos nas ações dos agentes, levando-os à situação extrema de incompatibilidade e violência com os seus iguais.

Neusa Sueli demonstra esgotamento devido à profissão que exerce, sente-se humilhada e explorada pelos clientes, ademais sustenta um cáften que a submete a castigos e agressões. Para exercer a prostituição é obrigada a pagar propina aos policiais circundantes na região do meretrício. O faxineiro Veludo não hesita em praticar um roubo, em seu local de trabalho, para pagar por um encontro sexual com o rapaz do bar, cujo interesse é somente o dinheiro que irá receber com o ato. Já a personagem Valdo não exerce atividade remunerada, vive da exploração de prostitutas, a seu ver é justo que seja bem pago pela companhia e pelo prazer sexual que oferece.

No princípio da trama observam-se alguns aspectos que caracterizam o estado social e emocional de Neusa Sueli. Os virulentos diálogos expõem a dependência, fragilidade e submissão da prostituta para com Vado. O homem não cessa de insultá-la com palavras de baixo calão, por supostamente ela não lhe ter deixado dinheiro no lugar de costume. Porém, apesar da constante hostilidade sofrida, Neusa Sueli formula justificativas externas para as ações do cafetão, e jamais enceta alguma reflexão a partir do relacionamento aviltante que mantém com ele. Deste modo, ela camufla sua real condição de mantenedora de um sujeito

marginal e sanguessuga, ao passo que ratifica o medo que sente em perder este mesmo homem que, por suposição, oferece carinho, segurança e a exime da solidão.

NEUSA SUELI – Abre o jogo de uma vez. ... Você fica entrando no papo daquela vadia lá do 102. Só pode ser ela quem te encheu a cabeça.

...

NEUSA SUELI – Aquela filha-da-puta te enrolou, eu sei. Ela fez assim com o macho da Mariazinha. Caguetou pra 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. 139-140).

Ao contrário da posição de Neusa Sueli, que se aliena da realidade e serve a um indivíduo que lhe nega o mínimo de consideração, Vado faz questão de enfatizar em seu discurso o sentido mercadológico que envolve a relação de ambos. O virtuosismo da linguagem dá vida a diálogos que estabelecem verossimilhança com o contexto apresentado, a prostituta da zona é colocada “em seu devido lugar” pelo cafetão que a confronta. O emprego de vocabulário vulgar, limitado e impiedoso, instaura o processo do “jogo de espelhos”, que sucederá em distintos momentos da trama e deixará a personagem frente a frente com os seus piores tormentos, por mais que os renegue com todas as suas forças.

VADO – Vagabunda, miserável! Sua puta sem-calça! Quem tu pensa que é? Pensa que estou aqui por quê? Anda, responde! ...

NEUSA SUELI – Eu sei... Eu sei...

VADO – Sabe, né? Então diz. Por que eu te aturo?

NEUSA SUELI – Poxa, Vadinho, eu sei...

VADO – Então diz! Diz! Quero escutar. Diz de uma vez, antes que te arrebente. Por que eu fico com você?

NEUSA SUELI – Por causa da grana.

VADO – Repete, sua vaca! Repete! Repete! Anda!

NEUSA SUELI – Por causa da grana.

VADO – Repete mais uma vez.

NEUSA SUELI – Por causa da grana.

VADO – Mais alto, sua puta nojenta!

NEUSA SUELI – Por causa da grana. (MARCOS, 2003, p. 139-140).

Pressionada pelo cafetão, Neusa Sueli levanta a suspeita de que Veludo teria roubado o dinheiro que ela deixara sobre o criado-mudo antes de sair. Vale ressaltar que, o

aparecimento de Veludo no desenvolvimento da intriga é de fundamental importância para a sorte dos outros agentes, até o momento final da peça. Antes que Veludo entre no quarto, quando convocado por Neusa Sueli, esta previne Vado de que o empregado da pensão é inclinado a participar de confusões e não se intimida em recorrer à polícia. Sendo portador de trejeitos afeminados, ele faz questão de equiparar sua escassa força física a de uma mulher, situações como esta irrita ainda mais o cafetão, que já o despreza e inferioriza unicamente por conta de sua orientação sexual. Veludo reconhece que praticou o furto somente depois de ser ameaçado com uma navalha, por N. Sueli, e transcorridos os momentos cruciais de tensão, o camareiro mostra esperteza suficiente para inverter a situação a seu favor, pois ao mesmo tempo em que, habilmente, desencoraja Vado a seguir com as agressões, também se vinga de N. Sueli, que ademais de delatá-lo foi partícipe nas torturas aplicadas a ele.

NEUSA SUELI – *(Vai até a porta do quarto e chama:)* Veludo! Veludo! Quarto três! *(Pausa.)* Não escutou.

VADO – Vou acertar o passo dessa bichona.

...

VADO – Bicha é uma desgraça.

VADO – Você vai ver bicha louca.

...

VELUDO – Você me perdoa, Neusa Sueli? Eu devolvo tudinho. Eu não aguentei. Eu vim arrumar o quarto, o Seu Vado estava dormindo, eu peguei o dinheiro e dei pro rapaz do bar. Eu estava gamado nele. Juro que devolvo. (MARCOS, 2003, p. 146-155).

A reunião das personagens no quarto desencadeia ao menos dois pontos decisivos na tessitura do drama, o primeiro diz respeito ao suposto interesse de Vado em se divertir com Veludo, pois aquele aparenta euforia diante das situações ambíguas criadas e dos “jogos” que sugerem intimidade, de conotação sexual, entre ambos. O fragmento em que Vado fuma a maconha, que estava em posse de Veludo, desperta neste um desejo quase incontrolável de também consumir a droga, dando início a um novo paradigma que apazigua os ânimos dos “oponentes”, mesmo que por um breve espaço de tempo.

VADO – Quer bicar?
 VELUDO – O senhor deixa?
 VADO – Não!
 VELUDO – Ah, deixa... por favor... deixa...
 VADO – Se manca, vagabundo!
 VELUDO – Por favor...
 VADO – Gosta de fumo, é?
 VELUDO – Sou tarado.
 VADO – E por que fica gastando dinheiro com os pivetes? Por quê, hein?
 VELUDO – Ah, Seu Vado...
 VADO – Você gosta mais de maconha ou de moleque?
 VELUDO – Cada coisa tem sua hora.
 VADO – Bichona malandra!
 VELUDO – Deixa eu bicar, Seu Vado.
 VADO – Pega aqui. Na minha mão.
 VELUDO – Que bom.
 (*Tenta agarrar o cigarro.*)
 VADO – Não vale segurar.
 VELUDO – Como o senhor é mau, Seu Vado.
 (*A cena repete-se várias vezes, sempre Veludo tentando alcançar, com a boca, o cigarro que está na mão de Vado. Veludo fica cada vez mais agoniado. Vado ri cada vez mais. Neusa Sueli permanece indiferente. Veludo agarra a mão de Vado, que lhe dá um violento empurrão.*) (MARCOS, 2003, p. 153-154).

Outro ponto de destaque se refere à postura conservadora presente nas atitudes de Neusa Sueli, ela repudia tanto a conduta de Vado em fazer uso da maconha dentro do quarto – alegando que a dona do imóvel chamaria sua atenção por isso – quanto à proximidade repentina e luxuriosa entabulada por “seu homem” e Veludo, que passa a ser visto como um concorrente em potencial.

NEUSA SUELI – Não vai queimar essa porcaria aqui.
 VADO – Você cala a boca.
 ...
 VELUDO – Neusa Sueli, manda ele deixar eu fumar, manda.
 NEUSA SUELI – Não estou gostando nada dessa zorra aqui dentro. (MARCOS, 2003, p. 152-154).

É significativo delinear com mais precisão, os valores e expectativas aos quais Neusa Sueli se agarra e que de certa maneira finda por mascarar, para ela mesma, a própria sobrevivência indigna. A caracterização da personagem tem como eixos a sua profissão, a relação destrutiva com Vado e a dependência física, moral e psicológica que mantém por ele. Na tentativa de fugir de um possível abandono do “companheiro”, Neusa Sueli constrói no imaginário, uma relação conjugal que pode superar os problemas e se desenvolver análoga

aos padrões tradicionais de formação familiar. Com isto, justificam-se várias de suas ações, como a benevolência com Vado, mesmo quando este a ultraja e espanca, resultado do comportamento utópico, moral e ético defendidos naturalmente por ela, mas estranhos à ambiência representada, onde impera valores opostos

NEUSA SUELI – Oi, você está aí?
 VADO – Que você acha?
 NEUSA SUELI – É que você nunca chega tão cedo.
 VADO – Não cheguei, sua vaca! Ainda nem saí!
 NEUSA SUELI – Tá doente?
 VADO – Doente o cacete!
 ...
 NEUSA SUELI – Poxa, você me machucou. (*Levanta-se.*)
 VADO – Assim você se manca. (MARCOS, 2003, p. 138-143).

Consoante apontado, Neusa Sueli exerce um comportamento pautado em princípios que a diferencia sensivelmente dos outros sujeitos no drama, com os quais convive na intimidade. Ela não somente desaprova a intensificação do envolvimento entre Vado e Veludo, como os censura, primeiramente, pelo simples olhar, como em seguida conversando abertamente com o cáften que, sob o efeito do alucinógeno, mostrou-se pré-disposto a induzi-la a participar das “brincadeiras” com o zelador.

Neusa Sueli, no seu ofício de prostituta, impõe certos limites que, na sua concepção, a confere alguma dignidade, ainda que ao se diferenciar do meio coletivo habitado, tornando público suas crenças e valores, é de praxe que seja vista com desconfiança e sofra com o repúdio dos demais indivíduos ficcionais. Com a caracterização das personagens, emergindo das ações e reações advindas dos conflitos, conclui-se que, Neusa Sueli está envolta em uma série de obstáculos que a impossibilita de alcançar o seu ideal, tendo uma vida tranquila ao lado de Vado, mediada por uma conduta que a faria mais digna no âmbito societal. Neste patamar, a prostituta está fadada ao determinismo da vida abjeta de mulher prostituída que, em geral, destoa do que se espera de uma “boa esposa” na formação da família, segundo o conservadorismo arraigado no imaginário coletivo.

NEUSA SUELI – Nojento!
 VADO – Não começa a me encher o saco.
 NEUSA SUELI – Você é um sacana.
 VADO – Você é uma cortadora de onda.
 NEUSA SUELI – Nunca pensei que você pudesse ser tão miserável.
 VADO – E eu nunca pensei que você fosse tão chata.
 NEUSA SUELI – Não sou é descarada.
 VADO – Vai ser freira, então.
 NEUSA SUELI – Eu tenho moral. (MARCOS, 2003, p. 158-159).

É relevante reforçar que, as personagens Vado e Veludo possuem condutas que as colocam em franca oposição, causando uma série de atritos entre elas e com influência decisiva no seguimento da trajetória tanto de Neusa Sueli quanto de Vado. O cafetão incorpora o arquétipo do líder pícaro na zona do baixo meretrício, sentindo-se muito bem nesta posição, age com violência, fazendo o uso de força quando determina que a situação assim o exige e tem ainda na construção do discurso, um mecanismo gerador de poder, opressão e controle dos mais vulneráveis.

A linguagem, assim como se verificou em DNPS, é uma das principais vias para que Vado ofenda e inferiorize os demais, as palavras chulas e ferinas, descem para o puro grotesco, pretendendo atingir como uma arma a psique dos “alvos” dramáticos, uma vez que a sua pretensão é escavar e expor os recônditos desejos, as mentiras e as fraquezas alheias. Os fragmentos selecionados ilustram os referidos aspectos identitários de Vado, em algumas de suas enunciações no perpassar das intrigas.

Quer tomar outro cacete? Não, né? Então não me enche o saco! Já estou cabreiro com você. Se espernear, te meto a mão.

Eu estou duro! Estou a nenhum! Eu estou a zero! A zero, sua vaca!

Chama mais alto. Todo veado é surdo.

Veado! Veado de merda! Porco nojento! Ladrão sem vergonha!

A vovó das putas todas é metida a família, é?

Só estou falando a verdade. Você está velha. Outra noite, cheguei aqui, você estava dormindo aí de boca aberta. Roncava como uma velha. Puta troço asqueroso! Mas o pior foi quando cheguei perto pra te fechar a boca... Quase vomitei. Porra, nunca vi coisa mais nojenta... (MARCOS, 2003 p. 140-160).

Veludo, mais fraco fisicamente em comparação a Vado, vê-se obrigado a lidar com a violência e o desprezo deste, pois ambos agentes são, naturalmente, rivais naquele ambiente. O camareiro, homossexual declarado, de comportamento promíscuo e usuário de um código homo-orientado, se converte em uma afronta para o cafetão – um ser agressivo, crente de sua virilidade e que se vangloria dos atributos que acredita deter, enquanto bom sujeito e varão. São algumas das colocações de Vado ao longo do texto, desnudando o narcisismo centralizador de seu caráter:

Minha zoeira é ser bom pra mulher. Te trato legal, nisso que dá.

... Senti uma puta pena de mim. Um cara novo, boa pinta, que se veste legal, que tem um papo certinho, que agrada, preso a um bagulho antigo.

Sou Vadinho, cafifa escolado. Judio de mulher pra elas gamarem. (MARCOS, 2003, p. 143-168).

O cáften, porém, é um agente que molda o seu discurso de forma a esconder suas fraquezas e misérias, sobre as quais prefere não ser indagado. Seu excesso de auto-afirmação, em relação a características abstratas e elevação da aparência física, despistam a própria consciência de uma possível reflexão sobre seu lugar no mundo e de seu estado de dependência em relação às mesmas prostitutas vítimas de sua ganância, pois o cafetão é objeto de barganha destas mulheres que, por sua vez, só conseguirão mantê-lo mediante o pagamento dos clientes.

VADO – Isso mesmo. Estou com você por causa do tutu. Só por causa do tutu. Você sabe. Estou aqui por causa da grana. Por causa da grana. É isso mesmo. E se você não me der moleza, te arrebento o focinho... Eu estou assim (*faz gesto com os dedos indicando muitas.*) de mulher querendo me dar o bem-bom. Você sabe disso também, não sabe? (*Pausa.*) Sabe ou não sabe? (MARCOS, 2003, p. 142-143).

No cenário apresentado, Veludo desponta como o mais astucioso do grupo. A tessitura da personagem leva o leitor/espectador a compreender o sucesso das suas reações,

devido à experiência acumulada no trato com homens violentos e marginais que tentam subjugar-lo. Com exímia precisão, se vale da linguagem para se defender das agressões de Vado e das intervenções de Neusa Sueli nos conflitos armados, visto que conhecendo os pontos fracos daqueles que o desafiam, reage instantaneamente com as palavras adequadas e logra desestabilizá-los, garantindo para si posição vantajosa no desenrolar dos diálogos. O serviçal atinge o requinte de promover a discórdia entre os agressores, que a princípio se juntaram contra ele. Trata-se de um dado relevante, pois com a expulsão de Veludo da cena, seu discurso ainda irá ecoar nas ações e nas falas das personagens, configurando-se como peça chave no agravamento dos medos e recalques de Neusa Sueli, acentuados pela relação deturpada com Vado.

VELUDO – Homem que me judia eu não chamo de senhor. É Vado, e olhe lá.

VADO – Te dou uma porrada que você vê.

VELUDO – Dá, então.

(Vado bate em Veludo.)

VADO – Gostou?

VELUDO – Bate mais.

VADO – Nojento!

VELUDO – Bate, seu bobo, bate.

(Vado fica vencido, impotente.)

VELUDO – Você viu, Neusa Sueli, como a gente lida com homem?

VADO – Cala a boca, bicha!

VELUDO – Vem me bater, seu trouxa!

VADO – Você vai ver, bicha louca!

VELUDO – Pode bater. A cara está aqui.

VADO – Veado! Veado de merda! Porco nojento! Ladrão sem-vergonha!

VELUDO – Bate em mim, machão. Bate nesta face, te viro a outra. Como Jesus Cristo.

VADO – Bicha é uma desgraça.

VELUDO – Você viu como eu encabulei o homem, Neusa Sueli? Tadinho dele! Ficou sem jeito. Coitadinho!

...

VELUDO –... Não quer eu aqui, me mando e pronto. Nunca fico onde não me querem. Aliás, só vim aqui porque me chamaram. Mas já vou indo. Tchau mesmo! Pensei que era o homem deste galinheiro que cantava de galo. Entrei bem. Quem manda aqui é a galinha velha.

... NEUSA SUELI – Você vai me pagar sua bicha. Está botando o meu homem contra mim.

...

VADO – Estou mandando fumar

VELUDO – Você não é meu homem, não me manda nada.

VADO – Chupa essa fumaça.

VELUDO – Nem por bem, nem por mal.

(Vado desespera-se e começa a bater em Veludo.)

VELUDO – Bate! Bate! Bate!

VADO – Eu te mato! Eu te mato!

VELUDO – Mata!Mata! Mata mesmo, homem! Mas eu não fumo tua maconha! Não fumo!

VADO – Fuma essa merda! Fuma! Não escutou eu mandar?

(Vado vai tentando, desesperadamente, colocar o cigarro na boca de Veludo, para que ele fume. Veludo não deixa.)

VELUDO – Me mata, meu homem!

...

VADO – Por favor, Veludo, fuma essa droga, se não eu faço uma desgraça! Por favor, fuma!

VELUDO – Nem você me pedindo de joelhos. (MARCOS, 2003, p. 154-158).

Com o encaminhamento da trama para a dissolução do último conflito, engendrado retoricamente por Neusa Sueli e Vado, salienta-se que a decisão da prostituta em atrair Veludo até o quarto, para se livrar do espancamento e acusações do cáfeten, resulta sarcasticamente na sua desventura, pois a habilidade com que Veludo conduziu as situações conflituosas com as quais fora confrontado, culminou no rompimento do “casal” e total desmoralização de Neusa Sueli. A mulher sai da discussão final com Vado amargurada, vencida pela miséria e abandono, de formar a cumprir seu quinhão malogrado.

A complexa e delicada atmosfera que se instalou entre Neusa Sueli e Vado, com os episódios transcorridos entre eles, despertaram a ira do rufião, que se recusou a compreender os motivos que poderiam levá-la a se comportar com recato, perante a possibilidade de ele continuar se “divertindo” com Veludo, como na cena em que são recriminados pelo uso da maconha, fonte de alívio e prazer para ambos. Assim, Vado não poupa recursos para atacá-la moralmente, dando uma guinada nos motivos causadores das primeiras contendas e agindo com total empenho, no desnudamento das questões sustentadas por ela. Seu principal trunfo é questioná-la, reiteradas vezes, sobre a sua idade. Ele incrementa a questão e afirma que Neusa Sueli está decrépita, como a mesma denega o fato com veemência, ele exige a comprovação via documento.

VADO – Velha, sim. Todo mundo te acha um bagaço. Não viu o que o Veludo disse?

NEUSA SUELI – O que foi?

VADO – Te chamou de galinha velha.

NEUSA SUELI – Despeito de bicha.

VADO – Falou certo. Você está velha mesmo

NEUSA SUELI – Só porque você quer.
 VADO – É, né? Mostra os teus documentos.
 VADO – Deixa eu ver os documentos. (*Vado tenta tirar a bolsa das mãos de NEUSA SUELI.*) Tá com medo de mostrar os documentos?
 NEUSA SUELI – Não gosto que mexam na minha bolsa.
 (*VADO insiste em tirar a bolsa de Neusa Sueli, até que a bolsa se abre, deixando espalhar pelo chão todo o seu conteúdo.*)
 VADO – Tá bom, velha! Pode sossegar, não vou pegar seus documentos pra ver o que eu já sei. Você tem cinquenta anos e não adianta mentir. (MARCOS, 2003, p. 162-163).

As personagens pliniana produzem uma enunciação, essencialmente, polifônica. Dela emanam diferentes vozes, sócio-historicamente construídas, que lapidam concepções e identidades, reveladas na interação com o outro, a exemplo da reação de Neusa Sueli, impossibilitada de comprovar a sua verdadeira idade, para Vado, pois talvez isto signifique perdê-lo. Logo, tenta se rejuvenescer pelo uso de maquiagem, ao mesmo tempo em que renega as opiniões dele, em relação ao assunto. A mulher contemporânea é lembrada nas falas da protagonista, pois a sociedade cobra-lhe uma aparência bonita, bem cuidada e jovem, independente da passagem do tempo, gerando em muitos casos, uma busca desenfreada por corresponder a esta ideologia, sem avaliação consciente dos riscos e possíveis prejuízos.

Segundo Brait (2005), a palavra não detém uma significação neutra, ela carrega em si um potencial de construção de sentidos, a ser realizado pelo falante em um processo que sempre se renova:

A palavra (e em geral, o signo) é interindividual. Tudo o que é dito, expresso, situa-se fora da “alma”, fora do locutor, não lhe pertence com exclusividade. Não se pode deixar a palavra para o locutor apenas. O autor (o locutor) tem seus direitos imprescritíveis sobre a palavra, mas também o ouvinte tem seus direitos, e todos aqueles cujas vozes soam na palavra têm seus direitos (não existe palavra que não seja de alguém). (BAKHTIN *apud* BRAIT, 1997, p. 350).

A tensão construída pelo discurso minimalista e implacável de Vado expande-se de maneira a encurralar a mulher, quanto a sua “verdadeira” identidade, com uma linguagem imagética ferina, grotesca, vencendo-a em seus argumentos e aniquilando seus sonhos mais ternos. Com os documentos espalhados pelo chão, metaforiza-se a vida de Neusa Sueli, sendo

uma vez mais arremessada ao nível mais baixo que poderia alcançar – o chão – e ela, solitária, é a responsável pelo recolhimento dos pertences, simbolizando sua ilusória dignidade.

NEUSA SUELI – (*No chão, apanhando os objetos espalhados.*) Pára com isso! Pára! Por favor, pára! Poxa, será que você não se manca? Será que você não é capaz de lembrar que venho da zona cansada pra chuchu? Ainda mais hoje. Hoje foi um dia de lascar. Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa a noite inteira. Um miserável que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. Contou toda a história da puta da vida dele, da puta da mulher dele, da puta da filha dele, da puta que o pariu. Tudo gente muito bem instalada na puta da vida. Desgraçado ficou em cima de mim mais de duas horas. Bufou, bufou, babou, babou, bufou mais pra pagar, reclamou pacas. Desgraçado, filha-da-puta. É isso que acaba a gente... Isso que cansa a gente. A gente só quer chegar em casa, encontrar o homem da gente de cara legal, tirar aquele sarro e se apagar, pra desferrar de toda a sacanagem do mundo de merda que está aí. Resultado: você está de saco cheio por qualquer coisinha, então apronta. Bate na gente, goza a minha cara e na hora do bem-bom, sai fora. *Poxa, será que sou gente? Será que eu, você o Veludo, somos gente?* Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta. Uma bosta! Um monte de bosta! Fedida! Fedida! Fedida! (MARCOS, 2003, p. 163-164, grifo nosso).

O desabafo de Neusa Sueli relata o seu descontentamento com a atividade da prostituição e os desafios quotidianos, dos quais é impossível escapar. Mostrando-se já saturada mediante uma infundável melancolia, sua narração capta uma parcela de suas tristezas na tentativa de cativar o leitor/espectador. Sua reflexão realça a própria consciência sobre injustiças advindas de falhas no funcionamento da sociedade. Falhas que abalam os seus sentimentos e lhe dificulta alguma reação. Quanto à pergunta lançada, sobre a condição de ela e os outros personagens serem gente ou não, o teórico Rosenfeld (apud MARCOS, 2003, s/p) assevera que: “Através da simplicidade desta pergunta transparece a gravidade e o *pathos* moral das indagações mais profundas da filosofia”.

Incomodada, Neusa Sueli questiona os mecanismos que afetam a dignidade humana, tornando o sujeito mero objeto, num processo de reificação, “sem respeitar sua condição humana de sujeito livre”. É nesta colocação que, segundo o crítico, a peça NC “nos atinge a todos e reflete, ao desnudar os mecanismos elementares do submundo, problemas morais e sociais muito mais amplos”. (ROSENFELD apud MARCOS, 2003, s/p)

Outras questões ainda merecem ser pontuadas, no que tange à transcrição do monólogo anterior. A personagem-narradora expressa melancolia por não ser recompensada depois de sua sacrificada “viração”, por nem ao menos poder contar com a compreensão e o carinho de “seu homem”. Mas, o desalento e a solidão não são exclusivos das classes marginalizadas, ela está disseminada, afeta também o cliente bom burguês, que paga pelo encontro sexual, encontrando paradoxalmente ali alguém que o escute.

Quase ao término do monólogo, Neusa Sueli afirma duvidar que “gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro”, muito embora, a dificuldade que ela possui em compreender as relações interpessoais estabelecidas no seu meio, provém do mascaramento que envolve os sujeitos fictícios, incluindo a própria meretriz. E somente nos momentos de embate entre os agentes, mais exatamente no desenrolar das intrigas é que transparece a essência da condição humana de cada um deles. Assim, é pertinente a declaração de Rosenfeld (1976) no tocante ao mascaramento das personagens:

A duplicidade humana é ao mesmo tempo trágica e cômica. Nela reside a grandeza e a fraqueza do homem. Nas suas formas fundamentais da tragédia e da comédia, ainda modelares embora abaladas por uma nova visão do homem e do universo que se manifesta na tragicomédia grotesca... Nascido da máscara e tendo nela o seu fundamento, o teatro nos fala incessantemente de máscaras, enquanto as põe e tira. O tema do teatro é o próprio teatro – o mundo humano; o tema do ator, o próprio ator – o homem. (ROSENFELD, 1976, p. 41)

Esta conjuntura reforça a total abjeção e crueldade que caracteriza a vida da protagonista, imersa em constantes conflitos que beiram o insuportável. Ao se repensar, acentua sua resiliência aos constantes flagelos, que repousa na alienação do real e no fato de idealizar uma convivência pacífica com Vado. Ele não lhe corresponde e maltrata, com isso Neusa Sueli é impelida a confrontar a realidade na sua rudeza e desumanidade, ainda que sem entendê-la. É possível notar em comentários já expostos, a materialização das palavras de Virmaux (1978, p. 43) quando ressalta um argumento de Artaud: “No teatro pode haver

sadismo, assassinatos, atrocidades, mas não necessariamente, e caso eles ocorram apenas abrem caminho a um mal muito mais fundamental”.

De igual modo, não se deve perder de vista a noção de que o lamento da prostituta também é uma interpelação lançada ao leitor/espectador, convocado a participar do jogo dramático, que se funda em temas da realidade e acontece sem véu para encobri-lo. Neste sentido, o derradeiro conflito entre o cáfeten e Neusa Sueli resulta no desmascaramento definitivo das principais utopias da mulher, que será obrigada a olhar-se no espelho, sem a maquiagem com que procura disfarçar as marcas impressas pelo tempo. Sua exposição será integral, extinguindo sua dupla identidade de prostituta com “idade razoável para o meretrício” – pois informa a Vado que estaria com trinta anos e apenas “apagada de canseira” – e com função de esposa detentora de um lar, nos moldes da família tradicional. Logo, subsistirá em Neusa Sueli, inapelavelmente, o fado de sua verdadeira existência.

VADO – Você está uma velha podre.

NEUSA SUELI – Nojento!

VADO – Nada mais nojento que puta velha. Porra, como incomoda!

NEUSA SUELI – Eu não sou velha! Eu não sou velha! Eu estou gasta! Eu estou gasta nesta putaria!

VADO – Depois de cinquenta anos, qualquer uma se apaga.

NEUSA SUELI – eu tenho trinta anos! Apenas trinta anos! Apenas trinta anos!

VADO – Mentirosa! Enganadora! Vadia velha! Mostra os teus documentos. Mostra! Não tem coragem? Já sabia. Mentiu a idade, mas não engrupe ninguém. Tem um troço que não mente. Sabe o que é? Teu focinho! (*Pega um espelho e obriga Neusa Sueli a olhar-se nele.*) Olha! Olha! Olha!

NEUSA SUELI – Por favor, Vado, pára com isso!

VADO - Olha! Olha bem! Vê! Cinquenta anos!

NEUSA SUELI – Vado, por favor, pára com isso! Pára com isso!

VADO – Cinquenta anos! Velha nojenta! Cinquenta anos!

NEUSA SUELI – Chega! Chega, pelo amor de Deus!

VADO – Olha, olha bem, velha! Bem velha! Cinquenta anos no mínimo!

NEUSA SUELI – Por piedade, Vado. Pelo amor de tua mãe!

VADO – Cinquenta anos! Fim da picada! Toda ruim. Ainda com essa meleca na cara, maquilagem e tal, engrupe os trouxas. Mas sem essa droga, deve ter bem mais de cinquenta.

NEUSA SUELI – Vado, chega! Por favor, chega!

VADO – Olha bem! Olha bem! Velhota! Coroa! O Veludo tinha razão. Galinha velha! Vamos ver sem essa meleca quantos anos tem.

(*Vado tira o lençol da cama e o esfrega no rosto de Neusa Sueli.*)

NEUSA SUELI – Não, Vado! Não! Por favor, não!

VADO – Cem anos! Cem anos ou mais! Quanta ruga! Que cara amassada! Que bagaço!

NEUSA SUELI – Pára! Pára com isso!

(*VADO pega o espelho e faz Neusa Sueli olhar-se nele.*)

VADO – Vê, puta, quanta ruga!
 NEUSA SUELI – Chega! Chega! Chega! Não agüento mais. Chega!
 VADO – Chega mesmo! Chega mesmo! Mesmo! Sou um cara boa pinta, não vou perder minha mocidade ao lado de um bagaço. Cadê a grana, sua vaca? Onde está a grana de hoje? (MARCOS, 2003, p. 164-166).

Vado manipula o discurso com o claro propósito de aniquilar os sentimentos e os devaneios de Neusa Sueli, a percuciente linguagem amalgamada nas cenas mais enérgicas, se mescla ao espírito galhofeiro do cáften, já que o sadismo praticado associa-se ao escárnio. Com efeito, sobressai em diversas falas da personagem um explícito humor negro: “A vovó das putas todas é metida a família, é?”, “Que é isso coroa? Tá com ciúme do Veludo?” (MARCOS, 2003, p. 159-161).

Já na ação em que obriga a prostituta a se olhar no espelho, que reflete todo o seu corpo e com a maquiagem borrada no rosto, tem-se uma imagem de impacto, pois Neusa Sueli terá de reconhecer o reflexo de *outro* como sendo o dela mesma. Ao contemplar o que lhe causa repulsa, estará em evidência suas mágoas, por conta do afeto jamais recebido pelo companheiro, bem como sua dramática situação envolvendo a solidão diária e o desapontamento pela vida abjeta. Vado é um sujeito que sabe agir com malícia, ele descreve a aparência da personagem com detalhes realistas, pautando-se em um discurso que prima pela plasticidade, com detalhes que enfatizam e dão força imagética aos conflitos.

Em vista disso, é apropriado o comentário de Artaud (1999, p. 98), quanto à desenvoltura de um espetáculo: “As palavras pouco falam ao espírito; a extensão e os objetos falam; as imagens novas falam, mesmo que feitas com palavras”:

VADO –... Pensei comigo: mas de corpo é uma coisa que se pode aproveitar. E sem te acordar, *tirei a coberta, tirei tua camisola, tirei tua calcinha e teu sutiã. As pelancas caíram pra todo lado.* Puta coisa porca! Acho que até um cara que saísse de cana, depois de um cacetão de tempo, passava nesse lance. Pombas, que *negócio ruim era você ali dormindo. Juro por Deus, nunca vi nada pior.* Se não fosse o desgraçado do *ronco de porca velha*, eu tinha mandado te enterrar. Porra, e não se perdia nada. Me larguei. Não aguentava. (MARCOS, 2003, p. 160, grifo nosso).

Contemplando-se diante do espelho, Neusa Sueli experimenta duas cruciais transformações, em um primeiro momento abdica de seu ideário social, para em seguida assumir sua realidade de flagelo. Na impossibilidade de libertar-se das tristezas, que lhe pesam sobre os ombros, rende-se à relação comerciária e marginal praticada no contato intersubjetivo com o cafetão.

NEUSA SUELI – Vou te dar a grana. (*Pega o dinheiro na bolsa.*) Está aí todo o dinheiro que tenho. Pronto. É seu. Está contente?
VADO – Tá Legal. Assim é que é. Agora, tchau mesmo! (MARCOS, 2003, p. 166).

A prostituta abandona de vez o pensamento romântico de manter uma família tradicional, assimilando os códigos de comportamento moral em voga no submundo da marginalidade e do meretrício – ela desprende-se das máscaras nas quais se escondia. São estas questões que norteiam a sua decisão de se opor à saída de Vado, exigindo que o mesmo cumpra com a obrigação de satisfazê-la sexualmente, uma vez que está sendo pago também para isso.

NEUSA SUELI – Não, você não vai saindo assim, não. Não leva a minha grana?
Não é meu cafetão?
VADO – Vê se me esquece, velhota!
NEUSA SUELI – Você não vai se arrancar!
VADO – E por que não? .
NEUSA SUELI – Nós vamos trepar.
VADO – Tá caducando?
NEUSA SUELI – E vai ter que ser gostoso.
VADO – Por dinheiro nenhum.
NEUSA SUELI – Vai, sim, Vadinho, meu cafetão.
VADO – Sai dessa, velha.
NEUSA Sueli – Velha, feia, gasta, bagaço, lixo dos lixos, galinha, coroa, sou tudo isso. Mas você vai trepar comigo.
VADO – Essa, não.
(*Neusa Sueli fecha a porta do quarto e guarda a chave no seio.*) (MARCOS, 2003, p. 166).

O diálogo anterior expõe a prostituta no auge da sua determinação, o reconhecimento do ignóbil valor que Vado lhe impõe, se dá concomitante ao abandono da resignação com que sempre tratou o próprio aviltamento. Ocorre, então, um rompimento da

ordem, pois Neusa Sueli vinha aparentando desalento em relação às displicências e mau caratismo de Vado. O jogo dialógico parece seguir pelo viés do melodrama clássico, com a punição do antagonista, perverso, e o alívio da trajetória de exploração vivida pela protagonista, criando-se assim, a expectativa de que a maldade e a injustiça não prevalecerão por completo.

Neusa Sueli renega a condição de submissa e estabelece uma situação-limite com o lado oposto, caso ele não cumprisse com as ordens estabelecidas ela usaria a navalha, mutilando-o sem piedade e assim, concluiria sua irreversível vingança, do ponto de vista físico, moral e psicológico. Entretanto, a evolução dos diálogos revela que, o desespero da prostituta e sua coragem desafiadora são efêmeros, sem tardar entrarão em ruína.

NEUSA SUELI – Viu? Já se tocou?

VADO – Abre essa porta. Abre essa porta. Anda! É surda, desgraçada? Não escuta a gente mandar? Abre essa porta! É melhor pra você.

NEUSA SUELI – É meu cafifa. Leva minha grana. Tem que me fazer gozar. Custe o que custar.

...

VADO – Você quer apanhar?

NEUSA SUELI – Quero, sim. Me bate. Bate legal.

VADO – Não vou me afobar. Vou tirar de letra. Puxo uma palha e te deixo aí na tara.

NEUSA SUELI – Experimenta.

VADO – (*Deitando na cama.*) Boa noite, velha!

NEUSA Sueli – (*Pega a navalha.*) Vado, se você dormir, eu te capto, seu miserável! (MARCOS, 2003, p. 167).

O vínculo mantido com o cafetão continua demasiado forte, Neusa Sueli é dependente da presença de Vado, sendo ele o *remédio* para a sua tristeza e solidão, com isto, alguns argumentos de Vado são suficientes para que ela, já neurastênica, desista de sua ação emancipatória, quebrando a expectativa de que abandonaria a postura de servidão. De tal sorte, no fechamento do drama prevalece o conhecimento que o cáften detém da psique da meretriz, pois se aproveita da fragilidade emocional da mesma, consciente de que ela não terá forças para reagir, escamoteia a chave e parte sem se despedir.

VADO – Assim. Bonitinha. É gamada em mim, pra que fazer guerra?

(Vado aproxima-se de Neusa Sueli, que está sentada na cama. Vado começa a acariciá-la, enquanto disfarçadamente, retira a chave da porta que estava no seio de Neusa Sueli. Em poder da chave, ele se encaminha pra porta, abre-a e sai. Neusa Sueli, quando percebe que Vado saiu, corre até a porta e grita:)

NEUSA SUELI - Vado!... Vado!... Você vai voltar?... Você vai voltar?...

(Neusa Sueli fica por algum tempo parada na porta, depois volta, pega um sanduíche de mortadela, senta-se na cama, fica olhando o vazio por algum tempo. Depois, prosaicamente, começa a comer o sanduíche.) (MARCOS, 2003, p. 169).

Ao final das intrigas, Neusa Sueli é vencida pelas situações adversas, abandonada no humilde quarto, sem ânimo para esboçar reação, apóia-se onde lhe cabe – “senta-se na cama” – e se alimenta da forma que pode – “um sanduíche de mortadela” –, pois mesmo na derrota a vida prossegue seu curso e precisará de energia para cumprir o *pathos* de seu destino, inclusive no que compete ao exercício da prostituição. Assim, estima-se que a personagem representa, exemplarmente, a precariedade do ser humano, que nas suas desventuras trágico-cômicas, pode vir a se tornar presa fácil das mazelas do mundo.

Plínio Marcos interpretou, na sua produção artística, conflitos particulares das relações humanas. A linguagem das personagens é o veículo de divulgação de diferentes vozes, que por sua vez farão jus a um amplo conjunto de questões sócio-históricas e políticas, subentendidas ainda, nos demais caracteres compositivos das peças, como o ambiente retratado e o modo como sobrevivem. O texto de Plínio Marcos, escrito em agradecimento ao apoio recebido por artistas e intelectuais, reforça a importância da substância contida na reflexão:

E o Abajur Lilás se acende cada vez mais forte. Permita Oxalá que essa luz pálida que quiseram apagar seja farol de muito brilho que nos guie no rumo certo do diálogo franco e democrático, que é condição necessária para a preservação plena dos direitos humanos, condição essa primordial para que se possa fazer do Brasil a grande nação. (MARCOS apud MENDES, 2009, p. 13).

Convém fazer uma breve alusão à peça *Abajur Lilás*, também de Plínio Marcos, que é posterior à tessitura de DNPS e NC. A obra metaforiza o tema da prostituição, as personagens que compõe este meio complexo são peças chave na criação da alegoria sobre as

injustiças, infortúnios e desilusões passíveis de ocorrer às criaturas humanas. Como toda peça teatral, procede do interior das formações discursivas aspectos atrelados ao político. Em cena apresentam-se três prostitutas, o cafetão homossexual que as explora e o seu guarda-costas, espécie de “faz-tudo”.

CÉLIA – Olha, Giro, eu te pago essas coisas que quebrei. Nem fui eu que quebrei tudo. Tu sabe. Tu mesmo quebrou ou mandou quebrar a maioria das coisas. Tu sabe disso. Eu quebrei umas bugigangas. Mas não tem nada. Pago tudo. Não quero mais saber desses negócios. Não adianta mesmo. Tu livra minha cara e eu te pago. Pago em dobro.

GIRO – Osvaldo, ela vai acabar me dobrando.

CÉLIA – Te pago três vezes. Quer? Tu fica com toda minha grana. Eu não te apronto mais nenhuma sacanagem.

(Osvaldo vai armando o revólver.)

CÉLIA – Te pago quatro vezes. Trabalho pra ti. Vou mudar. Vou me virar às baldas. ... Mas eu... eu pago... Juro que pago... Giro, eu vou te pagar...

(Osvaldo atira em Célia até acabar a carga do revólver. Pausa longa.). (MARCOS, 2003, p.227-228).

Com efeito, vêem-se, com todo o exposto, o entrecruzamento de posturas, valores e ideologias entre as produções dramáticas em estudo, resguardadas as suas idiossincrasias. As personagens, criaturas desamparadas, são impotentes na engrenagem da superexploração em movimento na sociedade humana, ao mesmo tempo em que são artisticamente esquadrihadas de forma a suscitar, no mínimo, profunda e dilacerante piedade, em que calha a esta consideração os clássicos versos de Brecht (2010):

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 meu pão em meio às batalhas.
Deitei-me para dormir entre os assassinos.
Do amor me ocupei descuidadamente
e não tive paciência com a Natureza.
Assim passou o tempo
que me foi concedido na terra.¹¹

¹¹ BRECHT, B. *O círculo de giz caucasiano*. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Nas três peças de Plínio Marcos – DNPS, NC e AL – as personagens que mais perseguiram a solução de seus conflitos interiores, bem como a libertação do *locus* opressor, não obtiveram o êxito esperado. Como se a evasão do determinismo e a superação dos dilemas e injustiças que as afetam, fossem, de algum modo, responsabilidades de todos, pois, sabe-se que o outro está sempre presente na vida de cada pessoa, com um papel a desempenhar.

2.3 *Balada de um Palhaço – saltimbancos em cena*

Na composição da peça *Balada de um Palhaço*, Plínio Marcos se volta a questões de cunho espiritual e aos idealismos que devem ou deveriam acompanhar a criação artística. Logo, se consolida em sua trajetória uma fase distinta pela qual ficou conhecido, mas, suas raízes de pensador da existência humana, continuaram firmes. A linguagem lírica enceta questões que transcendem o humano, como o empecilho da massificação da arte, ao ser tratada como mero produto mercadológico. Pela força do discurso ecoam, ainda, vozes sociais propagadoras de numerosas tensões.

O tema circense é recorrente na dramaturgia do autor, além de fazer parte da sua vida pessoal. Aludiu-se ao fato de ele estar fragilizado quando escreveu BP, sendo que, com a saúde afetada, utilizou o tempo para refletir sobre a sua percepção artística e expectativas em nível moral e intelectual. Deste modo, a personagem Bobo Plin incorpora estes anseios, é a própria voz do dramaturgo, convertida em ficção, que se enuncia na “pele” do palhaço e, obviamente, a busca por sua própria alma, eleva o dilema a um alcance universal, pois o agente dramático torna-se porta-voz do ser humano desejoso de se autoconhecer e que ambiciona encontrar os seus próprios caminhos em busca do sentido da existência.

Os conflitos na peça BP gravitam em torno das personagens Bobo Plin e Menelão, palhaços de um circo, que viajam pelas cidades realizando apresentações. Ambas possuem

características opostas, seus valores, sentimentos e ideal artístico geram constantes desavenças e tensões entre eles. Bobo Plin é descrito como “palhaço saltimbanco, espiritual, feminino, angustiado, desinteressado das coisas desse mundo”. Ao passo que o companheiro – “próspero, materialista, machista, ganancioso” e proprietário do circo – tem como meta apenas o sucesso do “negócio” por meio da atração do público e consequente vendagem de ingressos. (MARCOS, 1986, p. 4). B. Plin regido por ânima quer se recriar e transformar o mundo. Menelão ao contrário, regido por ânimus, se vê como um bom burguês¹².

O cenário onde se desenrolam as intrigas é o próprio circo do Menelão, que aparenta estar em crise, com pouca verba e sem atrações que possam chamar a atenção do público. Em uma didascália é feita a descrição do referido espaço, que por sua vez, vai se revelando coadjuvante na enunciação das personagens. Portanto, a função do cenário reside muito mais no aspecto metafórico, ou seja, enquanto subsídio na conformação dos traços psicológicos e ponto de referência de um “lar” degradado:

Um espaço imaginário, que pode ser um picadeiro de circo, um altar, a sala de um puteiro, o salão de um bar, uma praça. Há módulos coloridos espalhados pelo cenário. É obrigatório que haja no cenário uma cadeira. Um desses módulos deve ter um encaixe para o violão e outro para um chicote estilo domador de feras. No centro, ao fundo, há um mastro fixo e outro solto, ambos enrolados por uma cortina. Quando for necessário, esses mastros se transformam em biombos, como, por exemplo, na cena dos bastidores, quando são utilizados como cortina. (MARCOS, 1986, p. 4)

Assim, os lugares citados “um altar, a sala de um puteiro, o salão de um bar, uma praça”, lembram os espaços apontados nas demais peças do autor, existindo então, coerência entre eles. O autor não faz qualquer concessão em suas obras, isto também está claro na delimitação do espaço ocupado pelos agentes, que seria sagrado por se tratar do ambiente daqueles que lá convivem e trabalham. Os locais são variados e ao mesmo tempo dão margem

¹² Na obra *O eu e o inconsciente* (2008, grifo nosso), Jung explica que *ânima* representa o arquétipo feminino, no ser em formação, assim, a personalidade tem como algumas de suas características o apego às emoções, a busca pelo equilíbrio com as coisas do mundo, é passiva e protetora, para citar algumas. *Ânimos*, arquétipo masculino, tem como traços a rigidez do ser, é ativo, prima pela razão, a lógica, é mais propenso a embates. Ele explica que ambas as personalidades coexistem em homens e mulheres, o que ocorre é a sobreposição de uma em relação à outra.

a outros entendimentos. O dramaturgo parece estendê-los ao infinito, de modo que onde exista um ser humano poderá ser digno de referência em sua obra dramática, pois, a literatura sacraliza o espaço e dignifica suas personagens.

O que se destaca em primeiro plano na peça são as relações intersubjetivas entre as personagens, no caso, os palhaços. Os demais elementos são destituídos de significados transcendentais, por isso se tornam secundários. Os desdobramentos surgidos das suas falas revelam a grandiosidade do estilo de vida perseguido por Bobo Plin – exausto e desiludido de seu ofício de palhaço de circo – em contraponto à estreiteza de perspectivas demonstrada por Menelão – arquétipo da ganância humana, que visa ao lucro sob qualquer condição. Assim, aquele tem como utopia encontrar o seu ideal artístico, pois o trabalho desprovido de sua essência original, com vistas somente a uma remuneração, provoca-lhe melancolia, desgaste espiritual e imensa vontade de romper com a inércia, encorajando-o a sair em busca de sua alma, que seria a compreensão de si mesmo, sua auto-satisfação e um encontro verdadeiro com a arte. Enquanto Menelão tenta apenas persuadi-lo, instiga-o a ceder ao padrão da tradição circense trabalhando alegremente, e a se conformar com a rotina de “pão e circo”.

BOBO PLIN –... O que eu quero é ter prazer no que faço. Entendeu agora?...
Menelão, eu não quero ser Bobo Plin, o lamentável palhaço sem alma.

...

MENELÃO –... Se é palhaço, faz palhaçada. Todos riem. E é isso que o palhaço precisa fazer: os outros riem. Todos os palhaços do mundo, em todos os tempos, sempre quiseram fazer o público rir... (MARCOS, 1986, p. 11-12)

No início da trama, Bobo Plin explica ao dono do circo as suas angústias em relação às atividades repetitivas realizadas no picadeiro, para ele aquela rotina já não bastava, funcionava como uma tortura e o mantinha distante do público, sem qualquer conexão autêntica e verdadeira. Daí a ideia de agir no imediatismo, de forma improvisada, pois assim, poderia ser o palhaço com alma, capaz de transformar a si e aos outros. Seus números

deveriam pautar-se no inesperado e na participação da plateia, o que o salvaria da repetição e mesmice que pretendia a todo custo evitar.

BOBO PLIN –... Sem graça ou com graça, sou um palhaço. É o que sou. E estou em busca da minha alma. E quero subverter, despertar o próximo. Quero isso. Quero com toda a força do meu querer. (MARCOS, 1986, p. 36)

Bobo Plin buscava a originalidade, já não suportava ter de imitar o repertório de palhaços conhecidos. “... A proposta é que se esqueça tudo o que sabemos. (*Com desprezo.*) Essas coisas que roubamos dos velhos palhaços, ou aprendemos por aí com gente sem consciência do que fazia”. (MARCOS, 1986, p. 16).

A tradição tem o seu valor, possui a sua história e relevância, contudo não deve ser a única indicadora de realização da arte, o ato de criar já pressupõe liberdade e escolhas. O palhaço Bobo Plin acredita nesta premissa e deseja delinear seu meio de trabalho, para, finalmente, obter satisfação e orgulho em fazê-lo.

A postura da personagem se assemelha às ideias defendidas por Plínio Marcos ao longo da vida. O autor não expressava preocupação em agradar as pessoas ou algum setor específico, tampouco perseguia metas de vendagem para obtenção de lucro. Seu compromisso era com a sua arte, com os seus ideários, sem manter-se atado a moldes pré-estabelecidos, criando, assim, o seu próprio estilo – híbrido e inquietante. Obviamente, a procura de sua alma age à revelia do sistema, que o aniquila enquanto ser.

Remetendo-se ao título da peça, Moisés (2004, p. 49-51) pontua que, o termo “balada” não é privativo da literatura europeia, visto que o vocábulo se desenvolveu entre os povos anglo-saxões, eslavos, balcânicos, gregos, romenos, finlandeses, espanhóis e portugueses. Sendo uma das mais primitivas manifestações poéticas, seu despontamento se deu na Idade Média e se tratava de uma canção destinada à dança, de modo mais específico “um cantar de feição narrativa que girava ao redor de um único episódio, de assunto melancólico, trágico, histórico ou sobrenatural. Trata-se, na verdade, de uma forma literária

mista, reunindo elementos da poesia dramática e lírica, bem como de narrativa”. Quanto a sua estrutura, a fábula se desenvolve em diálogos e o desenlace se protela até o fim do texto.

Considerando a acepção de “balada”, o título da peça expõe, de certo modo, um prenúncio do processo composicional de *Balada de um palhaço*. Sua construção lírica e dramática narra os desejos e as dúvidas de Bobo Plin, já o título da obra pode estar se referindo, propositadamente, a qualquer palhaço, inclusive ao próprio criador da peça. Outra compreensão possível dá-se em relação à abordagem do protagonista, ou seja, um palhaço que se caracteriza, ironicamente, de infeliz, desprezioso e sem importância no meio artístico. Agrega-se a estas considerações a presença de canções no percurso da obra, realçando tanto o seu lirismo como a expressividade proveniente do melodrama.

É evidente, já nos primeiros diálogos, a configuração da personalidade materialista de Menelão, bem como o seu desejo por destaque e reconhecimento. O discurso da personagem demonstra seu interesse em realçar os argumentos como forma de amplificar o sentido do que diz e, talvez, com o fim de se sobrepor às reações de Bobo Plin. Assim, é constante nas atuações do proprietário do circo a repetição de palavras, ou das suas sílabas finais, formando um tipo de eco que se intensifica com o uso de rimas, evidenciando ainda a ludicidade e o ficcional, inerentes ao teatro. A inconstância do seu comportamento também se nota na mudança brusca de sentimentos, passando do choro compulsivo ao riso, com certa brevidade. Sobre estes traços melodramáticos, que não deixam de perpassar o teatro do absurdo e que redimensionam o sentido do que se deseja comunicar, compreende-se com Bentley (1967, p. 188) que, “os exageros dos fatos, da forma como se projetam na mente adulta, sofisticada e científica, só serão idiotas se estiverem vazios de sentimento. A mente primitiva, neurótica, infantil, não exagera suas próprias impressões”.

MENELÃO –... O que direi é que, antes de tudo isso, você meu querido Bobo Plin, já era uma merda. Sem-graça, sem-graça. Entrava na pista... Não, esquece. Dói muito essa conversa. Menelão lambão, Menelão bestalhão, Menelão asnão, Menelão babão. (*Anda nervoso, no seu estilo, depois esbofeteia a própria cara e chora*)

escandaloso.) Ai, ai, ai, o palhaço do meu circo-irco-irco-irco quer uma alma. E não quer fazer rir. Ai, ai, ai! Toma! Toma! Toma!... (MARCOS, 1986, p. 14).

Na enunciação dos agentes em BP nota-se também, o uso da linguagem em processo de carnavalização. A pluralidade discursiva do texto, no seu hibridismo, reúne diversos elementos que servem de exemplo, bem como as intrigas do enredo, a excentricidade nas construções linguísticas de Menelão, acompanhada de ironia, sarcasmo, palavras obscenas e gírias; as canções que atravessam os discursos e adquirem, por vezes, o tom ritmado de uma oração que mantém acesa a “chama de sua alma”, o que pode ser visto no desejo de subversão apregoado por Bobo Plin. Os embates entre os agentes por conta de suas diferenças corroboram com o aspecto carnavalesco, a exemplo de sua consciência, que deseja abandonar a arte sem sentido, mantendo-se livre da alienação, mas que encontra obstáculos no convencimento do outro, terminantemente, cético quanto à maneira de pensar e agir do palhaço.

Logo que Bobo Plin emite suas primeiras falas, Menelão conclui que a melancolia do “parceiro” provém da vontade de ganhar mais dinheiro. Esta consideração denota o disseminado pensamento de que, quando se tem fartura de recursos, o indivíduo alcança a felicidade plena. Ele faz a sua suposição sem antes indagar ao palhaço sobre os motivos do seu desânimo, com veemência afirma conhecer o “gênero humano”, portanto não há outro motivo a ser considerado. “Menelão – Já sei, já sei, já sei. Não precisa falar nada. Já entendi-di-di-dinheiro. Puta la merda... Aumento, aumento, aumento de ordenado. É isso que você quer... o palhaço saltimbanco, quer aumento, aumento, aumento de salário-ário-ário-ário. (MARCOS, 1986, p. 8).

Com a negativa de Bobo Plin sobre a sua necessidade de obter um salário maior, Menelão ressalta outras possibilidades, que na sua concepção poderiam ser alvo de um indivíduo no meio societal em que se encontram. “Se não é nem dinheiro, nem sexo, o que pode atormentar o homem moderno? Poder?” (MARCOS, 1986, p. 10).

A mesma sociedade consumista apontada no discurso de Menelão também se mostra individualista pelo comportamento da personagem, ele não se mostra capaz de compreender as verdadeiras razões que afligem Bobo Plin, pois está “cego” pela ganância. A sua preocupação imediata é a prosperidade do próprio circo, que por sinal gera pouca renda. Sua concepção é a de que, o palhaço deve se preocupar em fazer palhaçadas para que os outros riam e, por conseguinte, não precisa de alma. “MENELÃO – Não, não entendi. Não entendi nada. Nada de neca. Neca de pitibiriba. Mas é sempre assim. Você fala, fala, fala e eu não entendo”. (MARCOS, 2003, p. 11).

A tensão dialogizante entre Bobo Plin e Menelão, modifica a ambos e se faz fundamental para que esclareçam suas percepções, sobre os sentimentos e convicções que os acompanham. Por esta experiência, o palhaço sonhador – talhado pelo fenômeno apolíneo – tomará, definitivamente, a sua decisão. Em consequência, seu “oponente” fará a escolha de acompanhá-lo.

A alma e todas as formas de encarnação estética da vida interior (ritmo) e as formas do mundo dado, esteticamente correlacionado com a alma, por princípio não podem ser formas de auto-expressão pura, de expressão *de si e do próprio*, mas são formas de atitude em face do outro e de sua auto-expressão. Todas as definições esteticamente significativas são transgredientes à própria vida e ao dado do mundo vivenciado de dentro dela. (BAKHTIN, 2003, p. 123, grifo do autor).

O avanço nas situações dialógicas caracteriza pontualmente o entendimento que cada personagem detém a respeito da arte, ao passo que elas também discutem as mazelas do cotidiano. Menelão defende o pensamento de que as tradições devem ser seguidas, não há que se inventar alternativas para a atividade circense, e o que conta na vida dos “saltimbancos” é a realização do espetáculo como de praxe, para assim, conquistarem o público pagante. A voz de Bobo Plin, explicitamente contrária a tais preceitos, mostra-se oposta à redução do fazer artístico à simples cópia do que as autoridades no assunto já efetuaram, para ele não deve

existir gratuidade na arte, pois sua função deveria ir muito além, com a satisfação da “alma” do artista e servindo de provocação ao espectador.

MENELÃO –... Palhaço precisa fazer palhaçada. Se é palhaço, faz palhaçada. Todos riem. E é isso que o palhaço precisa fazer: os outros riem. Todos os palhaços do mundo, em todos tempos, sempre quiseram fazer o público rir.

BOBO PLIN – Eu não queria ter compromisso com nenhuma tradição. Eu não queria me sentir preso à obrigação de fazer rir ou fazer chorar. Eu entrava e o homem meu irmão... sei lá... no final, de alguma forma, se o público tivesse rido ou chorado... o público ficasse revolvido por dentro. Inquietado. (MARCOS, 1986, p. 12-17).

Viver de “pão e circo” não é o ideário de B. Plin, pelo contrário, ele deseja nuances, criatividade e reflexão, que por sua vez gere vida anímica, pois afinal, é a alma que rege o humor e o entusiasmo do homem. Menelão hesita em aceitar as motivações do “companheiro”, cujo desejo é alcançar uma vida diferente com a aquisição de uma “alma”. Infenso às perturbações que atordoam o pobre palhaço, Menelão impõe o seu poder de comandante do circo, lembrando o seu funcionário da necessidade de obtenção do capital, assim, é de seu interesse subverter os valores de seus artistas expondo seus argumentos de que o dinheiro lhes garantiria conforto e poder de consumo. Em concomitância às tensões ocorridas no interior do circo, Menelão usa de sua posição privilegiada no sentido de obrigar Bobo Plin a aceitar o serviço que lhes foi ofertado, em que deveriam lançar mão de suas habilidades humorísticas para atrair consumidores a uma loja. Tal situação mimetiza uma condição possível para a arte, enquanto objeto de barganha e conduzida por interesses econômicos.

MENELÃO – É um papel como outro qualquer. E o ator, Bobo Plin, faz qualquer papel... Os grandes artistas – falei: os grandes artistas – todos eles aparecem dia e noite nas televisões falando, insinuando, ordenando para as pessoas comprarem, comprarem, comprarem. E daí?...

BOBO PLIN – Eu não, Menelão. Eu não. Eu não me presto a esse triste papel... (MARCOS, 1986, p. 37).

Bobo Plin é reticente, rejeita a proposta, pois seu empregador não é seu dono, não adquiriu direito sobre sua alma, para ele é uma atitude indigna induzir as pessoas a comprar objetos, sobretudo se a propaganda é realizada por um artista, já que assim o sujeito pode ser iludido mais facilmente: “Do outro lado, gente que não pode coisa nenhuma. Que tem um salário que mal dá pra comer. E aí vem seu astro, sua estrela: comprem, comprem. Esse homem faz comparação” (MARCOS, 1986, p. 37). A arte existe para o consumo da alma, não é descartável, sua influência garante sua perenidade e valor.

A partir do micro-conflito relatado, os dois palhaços alongam a discussão em torno do mesmo tema. Bobo Plin não cede às pressões e tece mais justificativas com o propósito de esclarecer os motivos que o levam a tomar tal atitude, desta forma, se esforça por se fazer compreendido.

MENELÃO – Se eu conseguisse entender seus motivos. Se você me explicasse...

BOBO PLIN – Vou tentar, Menelão. Eu entrei na trilha dos saltimbancos obedecendo a um imperioso apelo vocacional. O meu trabalho de palhaço ou de ator... só tem sentido, se for um campo onde eu possa me realizar temporalmente e fazer a minha alma. Eu escolhi esse ofício e quero exercê-lo como um sacerdote. Não quero perder a fé no picadeiro das espeluncas, diante da solidão das platéias vazias. (MARCOS, 1986, p. 37).

Menelão, seduzido por “Midas”, é insensível quanto à tristeza de Bobo Plin, não consegue captar a profundidade das explicações dadas por ele. Em distintos momentos, as tentativas frustradas de Bobo Plin, em penetrar nos sentimentos do colega, têm como efeito apenas a elaboração de hipóteses equivocadas por parte de Menelão, que por sua vez criam novas tensões entre os dois. Neste sentido, cabe mencionar o texto de Artaud (1999):

Todo verdadeiro sentimento é na verdade intraduzível. Expressá-lo é traí-lo, mas traduzi-lo é dissimulá-lo. A expressão verdadeira esconde o que ela manifesta... todo sentimento forte provoca em nós a ideia do vazio. E a linguagem clara que impede esse vazio impede também que a poesia apareça no pensamento. É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura que mascare o que gostaria de revelar tem mais significação para o espírito do que as clarezas proporcionadas pelas análises da palavra (ARTAUD, 1999, p. 79).

Por mais que Bobo Plin se empenhe em explicar para o colega quais são os seus ideais, Menelão mostra-se incapaz de apreendê-los e já em estado de fúria fica revoltado com as colocações que lhe foram apresentadas. No decorrer da trama, Menelão usa alguns subterfúgios no intento de conter Bobo Plin e fazê-lo mudar de planos. Assim, os atos do empresário circense modulam um comportamento social e psicológico, que serve de estereótipo para ilustrar a classe artística que lida com a arte enquanto produto mercadológico, isto é, com atitude puramente capitalista, inversa à natureza da própria arte.

MENELÃO —... Vou tentar lhe dar um remédio. Amargo... muito amargo. (*Menelão pega um chicote do tipo domador de circo e começa a estalá-lo junto a Bobo Plin, que se contorce num balé. Bobo Plin acaba caindo no chão, rindo e chorando. Menelão canta “O Palhaço Bobo Plin”.*)...

MENELÃO —... Eu, você, o anão, o perna-de-pau, todos que estão nessa trilha dos saltimbancos, nós todos, sem exceção, não estamos aqui por méritos. Estamos aqui por uma condenação. Somos medíocres. Enganadores... (MARCOS, 1986, p. 18).

Bobo Plin, por outro lado, é diametralmente oposto, representa a classe de artistas resistentes, que não se entregam à ganância que paira na sociedade capitalista, pois tem como meta desenvolver o espírito crítico e reflexivo que compõe as suas ações concernentes à arte. Em relação à incongruência de valores individuais entre as personagens, apontados aqui, Menelão alcança o ápice da insatisfação e suspeita que Bobo Plin planeja traí-lo, buscando emprego em outro lugar ou até mesmo trabalhando por conta própria na rua. Perante tais conjecturas, Menelão ameaça seu empregado e exige uma decisão definitiva sobre trabalhar no circo, segundo as condições que forem necessárias:

MENELÃO —... Eu vou aprontar um chaveco pra você. Você... você não sabe... Mas o seu salto vai ser sem rede... Vai se danar. Ninguém vai lhe dar emprego... Vou perseguir você até ver você morrer de fome na sarjeta, ou ver você tomando no cu na cadeia por ter roubado um pão. (*Paula longa.*) Pegar ou largar, Bobo Plin. (*Pausa.*) (MARCOS, 1986, p. 18).

A resposta de Bobo Plin é negativa, emite uma palavra: “largar”. Menelão se desespera, insulta o colega e o manda “cair fora”. No entanto, muda de ideia, pede que este o

faça rir, pois reconhece que é tarefa do palhaço fazer graça e não propaganda. Instaura-se no conflito um revés típico do melodrama, na mudança súbita de humor e sentimento por parte de Menelão, baseados em atitudes exageradas, mas que não ressoa na alma de Bobo Plin.

Como não obtém sucesso, Menelão desiste de produzir cenas cômicas com Bobo Plin. Este não esboça reação enérgica, nem mesmo quando o chefe o agarra e o “sacode como se ele fosse um boneco de pano. Não há resistência”. Por fim, Menelão desiste da estratégia e ordena que o palhaço cante uma canção, porém se decepciona com os resultados e num lampejo de cólera demite Bobo Plin: “Seu canto não tem graça. Nenhuma graça. Cai fora, palhaço! Cai fora! E não volte nunca mais. Você me angustia. Você me faz mal...” (MARCOS, 1986, p. 43-44).

Bobo Plin acata a ordem recebida, mas quando se prepara para sair, Menelão implora para que ele não parta. Em uma cena bastante melodramática, nota-se uma inversão importante de papéis, sendo que, Menelão deteve no percurso das intrigas o poder absoluto na tomada de decisões, inclusive sobre a maneira de atuar do palhaço Bobo Plin, porém no remate da obra, Menelão se despe da “razão” e de toda a usura, se desesperando com o encaminhamento dos conflitos, tendo em vista a negativa do “colega” em levar uma vida previsível, com um ganho financeiro razoável, proveniente da participação de um “público sem cara”, apesar de formado por pessoas. Saturado com a sua situação, Bobo Plin, decidido, se retira a procura da sua identidade, dos valores aos quais deve ser fiel e mormente ao seu ideal de arte.

MENELÃO – Palhaço, palhacinho, meu palhaço... Olha, palhaço... Fica comigo... Eu... nós... você... vai fazer sucesso, Bobo Plin... Sucesso... Eu juro... Meu Deus... (*Pergunta para o público.*) Onde ele vai? (*Volta-se novamente para Bobo Plin.*) Bobo Plin, meu Bobo Plin, onde você vai? Onde?
BOBO PLIN – (*Volta-se e olha Menelão com ternura.*) – Vou subir o monte... enquanto tenho pernas. (*Bobo Plin se vira para sair. E vai andando lentamente, com dificuldade. Menelão segue atrás se arrastando.*) (MARCOS, 2003, p. 46).

Menelão e Bobo Plin possuem traços em comum, ambos trabalham com arte, no entanto, com finalidades e ambições diferentes, concorde vem-se indicando. No início da obra, o primeiro diálogo acontece entre Bobo Plin e a cigana, caracterizada como “A grande-mãe” e “Velha bruxa”. O papel da mulher funciona como a de um oráculo respondendo à pergunta lançada pelo palhaço, ao passo que narra fatos do presente e lhe fornece uma previsão para o futuro.

CIGANA –... E nossas vidas, um constante convite para a delirante fantasia, o sonho profético, a poesia. O nosso andar sem termo é altamente instigador. Assombra o homem parado... Mas, um único, um único que compreenda que está na trilha para fazer sua alma, seja você, palhaço, seja lá quem for, vai compreender a necessidade de despertar o próximo e... (Ri.) vai incomodar os homens-máquinas e seus atentos maquinistas. (MARCOS, 1986, p. 6-7).

Trata-se de uma personagem que interage apenas com Bobo Plin, pois antes que Menelão apareça, a cigana agarra suas coisas e foge, “como se estivesse sendo perseguida.” (MARCOS, 1986, p. 7). Por estas razões, ela pode ser compreendida como a esperança arraigada em Bobo Plin, de subverter sua própria sorte e aos conformados. Este momento de conversa solidária entre o palhaço Bobo Plin e a cigana lembra o discurso de Plínio Marcos, na fase mais madura de sua carreira, permeada por questões relativas à espiritualidade e de autoconhecimento, individual e coletivo. Intensifica-se na ficção a meta do autor em promover uma arte engajada ao seu ideal, livre de ambição monetária. A cigana, metáfora da alma da arte, se recusa a dialogar com Menelão, seu carrasco.

Em crítica, Cardoso pondera a intersecção de duas vertentes do teatro de Plínio Marcos, contrastando o sujeito Menelão obtuso e materialista, com o palhaço Bobo Plin, poético e sonhador.

Ele nos apresenta personagens que são ainda o cáften e a prostituta de *Navalha na carne*, com a diferença de que a prostituta aqui tem sonhos. Menelão, cáften, quer “faturar”, mesmo que para isso se degrade com palhaçadas promocionais de uma loja de rua. Bobo Plin traz aspirações de alto vôo, quer ser mais que um palhaço sem alma condenado a repetir brincadeiras para um público sem cara. Quer ser um artista, um verdadeiro e sofrido artista.

Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/balada-luizcarloscardoso.htm>>, acesso em: 05/08/2015.

Em BP, o pensamento poético-reflexivo do protagonista traz à baila um amálgama de sentimentos, encoberto por tristezas e alegrias, mas de caráter claramente subversivo, no que concerne à manutenção e busca por seus ideais. Bobo Plin se recusa a comercializar sua expressão artística, enquanto que em NC a prostituta dispõe naturalmente de sua capacidade anímica, se tornando um objeto explorável. Ouve-se aqui, uma vez mais, a voz do próprio autor, que jamais alterou sua palavra, a fim de evitar sanção ou para ser aplaudido, com ganho financeiro. Ao lado de Bobo Plin, o dramaturgo manteve seus princípios e anunciou: “Vou subir o monte... enquanto tenho pernas”. (MARCOS, 1986, p.46).

III

ÚLTIMO ATO: O CONJUNTO DA OBRA, SEMELHANÇAS E PARTICULARIDADES

A vida impõe ao indivíduo uma forma fixa, tornada em máscara. O fluxo da existência necessita desta fixação para não se dissolver em caos, mas ao mesmo tempo o papel imposto ou adotado estrangula e sufoca o movimento da vida. Rosenfeld.

Nas três peças analisadas, as construções dialógicas confirmam a coerência estilística do autor, a rigidez nas palavras não diminui a sua faceta poético-reflexiva. A linguagem, tecida em coloquialismos, é própria dos tipos sociais representados. O uso de gírias, tanto expõe o ponto de vista das personagens, como serve de mecanismo para manipular as situações, de acordo com os interesses que lhes convém.

PACO – Poxa! Logo eu! Eu não sou disso...

...

TONHO – Poxa, você toca mal paca.

...

PACO – Poxa, você é bidu paca, Boneca. (MARCOS, 2003, p. 77-100)

MENELÃO – O palhaço não tem que rir de porra nenhuma... O que direi é que, antes de tudo isso, você, meu querido Bobo Plin, já era uma merda.

BOBO PLIN – O público está puto dentro da roupa. (MARCOS, 1986, p. 13-24).

Nas obras, Plínio Marcos promove a dissolução dos principais conflitos somente entre duas personagens, de baixo extrato social, protagonista e antagonista, que através de apurada seleção lexical delineiam os seus caracteres, léxico-semântico, com precisão e desnudam as intrigas focalizadas no plano existencial e metafísico. Extravasa na trama a existência de relações de poder na sociedade, sendo que, os sujeitos são ali colocados à prova, sem nunca se saber ao certo como a fábula terminará.

Em termos de estrutura, BP soa como o reverso de DPNS, sem diminuir o valor dramático de nenhuma delas. Tonho e Paco travam pungente batalha psicológica e material,

em torno da posse do par de sapatos, que para eles vale tanto quanto a própria vida. Já Bobo Plin e Menelão desenvolvem seus dilemas por conta de um ideal, ou seja, devido à ideia fixa daquele palhaço em obter, ou melhor, preservar sua alma.

Há semelhanças entre o *pathos* da sobrevivência de Tonho, em DPNS, e a trajetória seguida por Neusa Sueli. Iludidos pela possibilidade remota de realização dos seus anseios, em um mundo sem perspectivas reais, se encontram, ainda, perdidos em um emaranhado de situações que lhes são plenamente desfavoráveis e os encaminham ao fracasso, expondo a inutilidade de resistência do *ethos* naqueles agentes. Exalta-se, ainda, o caráter artístico da linguagem, que nas duas obras, supre a compacta descrição de todos os sujeitos no drama e com notória maestria sintetiza e agrega as mazelas de seres derruídos. Já a tensão dialogizante dos textos dramáticos, nascida de temas com aparência prosaica, extirpa enfermidades e sentimentos da existência humana, pela precisão na escolha das palavras, que entrelaçam ficção e realidade. Neste sentido, os duplos dos agentes se destacam, os conflitos surgidos em uma atmosfera quase sempre “dionisíaca”, desajustada, realçam o aspecto humano, configurado por um caminho de tristeza e dor.

A respeito do tempo, percebe-se que em DPNS a cronologia dos fatos está marcada pelo apagar das luzes no decorrer da trama, trata-se de uma informação dada nas rubricas e que determina o término de cada quadro. É possível relacionar esta ênfase colocada no fator “escuridão” com o título da peça, haja vista a simbologia presente no termo “noite”, tratado como um período propenso a ocorrer tragédias e malfeitorias, como de fato é mostrado por meio das ações de Tonho e Paco. Na tessitura dialético-escritural do autor, as personagens se unem para praticar um crime no período noturno, o fazem com violência, tal ação acarreta em prejuízo a terceiros, como também para os que praticaram o ato, pois na lógica de funcionamento das intrigas, os sujeitos que decidem pela maldade na “calada da noite” são,

antes, criaturas com poucas esperanças de mudar os seus destinos. A mesma idade das trevas persiste além da Idade Média, pois tem continuidade na história contemporânea.

Observa-se nas peças NC e BP, a exímia unidade de tempo garantida pelo uso de marcadores temporais citados na trama, indispensáveis à caracterização do cotidiano das personagens e às construções de sentidos logrados. Como a ideia de celeridade e união dos acontecimentos, sem apresentação de pausas na realidade ficcional do texto. Traz, ainda, ao microcosmo da obra a organização necessária à evolução dos agentes, consoante ao direcionamento que se proporciona ao leitor/espectador na criação de suas percepções, a respeito dos jogos estabelecidos no universo textual. Os fragmentos abaixo ilustram esta condição:

MENELÃO – Bobo Plin. Bobo Plin. Você ainda está aí? É *hoje*. Se mexe... *Agora ou nunca*, palhaço. Merda...

BOBO PLIN – O que fiz no espetáculo *dessa noite*... eu fiz, está feito. (MARCOS, 1986, p. 21-30, grifo nosso).

.....
Ao abrir o pano, Vado está deitado na cama, lendo uma revista de história em quadrinhos. Entra Neusa Sueli.

NEUSA SUELI – Oi, você está aí?

VADO – Que você acha?

NEUSA SUELI – É que você nunca chega tão *cedo*.

VADO – Não cheguei, sua vaca! Ainda nem saí!

VADO – Sabe por que eu não saí *hoje*?

NEUSA SUELI – Sua cabeça é seu guia...

VADO – Tá legal! Assim é que é. *Agora*, tchau mesmo! (MARCOS, 2003, p. 138-166, grifo nosso).

As referidas peças se estruturam obedecendo ao critério de unidade espacial. Os conflitos se desenvolvem sempre em um mesmo local, sem oferta de possibilidades ao deslocamento das personagens, que se vêem obrigadas a conviver com o outro, em um tipo de confinamento em que o interlocutor também é oponente. A descrição da imagem do cenário equivale às condições abjetas na vida de penúria das personagens, funcionando como suporte às intrigas no drama.

O contato com as peças analisadas permite dizer que, a força contida na plasticidade da escritura das peças dramáticas – vivaz nos diálogos breves e impetuosos – é capaz de desenvolver aguda tensão entre as personagens. Conforme apontado no início da pesquisa, tal resultado provém do talento do autor em transfigurar temas aparentemente frívolos, em drama existencial intenso e de proporção metafísica. Neste sentido, há de se mencionar a instauração do processo dialético de anarquia e ordem na produção artística pliniana. Recordando-se os conflitos de DPNS, nota-se que Tonho e Paco dão início à trama com uma discussão, ambos se agridem por meio de palavras injuriosas e em alguns momentos apelam à agressão física. A relação alcança tal nível de desgaste extremo, plasmada em uma violência já irreversível, que o único desfecho possível parece residir no aniquilamento de um dos agentes.

Desta maneira, o encaminhamento das ações dramáticas agenciou a formação do caos entre eles, com a negação de qualquer princípio moral e humano que pudesse existir naquela convivência infame. Portanto, a morte de Paco trouxe o restabelecimento de certa ordem, pois à situação desesperadora, o fato despendeu o alívio, ainda que Tonho também tenha saído fragilizado da situação e vazio dos sonhos de que antes se orgulhara, adquire a caracterização de um criminoso frio, porém patético, assim como Paco se tornaria. O que houve foi o esvaziamento de sua alma, de sua essência humanística. Em contraponto, vê-se que Bobo Plin não permite que seu ser se esvaneça, estando disposto a se sacrificar da maneira que for, a fim de preservar as suas crenças, valores e, sobretudo, a vontade de alcançar seu sonho.

Em NC a sequência dos diálogos delineiam a formação psicológica e moral de cada personagem, por meio de linguagem agressiva, densa de gírias e palavrões, os conflitos imprimem forte teor dramático e instauram distintas reviravoltas na trama. Como quando Veludo, mesmo estando em desvantagem, se sobrepõe às torturas aplicadas por Vado e Neusa

Sueli, ou ainda na inesperada reação da prostituta em usar a navalha caso o rufião ousasse, de fato, abandoná-la. Desta forma, o papel de vítima e algoz se faz intercambiável e a única forma de se resolver em definitivo a situação conflituosa, para que se instaure o mínimo de sossego, será com o “desaparecimento” de uma das partes, pois com a ruptura da convivência, a tensão será atenuada.

Recorde-se que, as personagens de Plínio Marcos são mascaradas, se esforçam por algum tempo em viver de acordo com as aparências, fundadas naquilo que acreditam. No entanto, a “frágil cortiça” se esvai na ação dialógica rica de ambiguidade, obrigando-as a encarar a realidade. De acordo com Bakhtin (2003), a máscara se imbuí de várias funções, como traduzir as metamorfoses do agente e se compor a partir da inter-relação entre realidade e imagem. Um exemplo sutil constrói-se na forma obscura como Tonho explica a obtenção da arma, com informações vagas sobre o assunto, como o fato de pertencer à outra pessoa. Comenta que iria vendê-la para obter algum dinheiro e assim comprar um par de sapatos, como ainda tranquiliza o companheiro, quanto ao fato de estar armado, pois o revólver estaria sem bala.

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

TONHO – Não precisa ficar com medo. Não vou te roubar. O berro está sem bala.

...

PACO – O revólver está sem bala, lembra? Você mesmo que falou.

TONHO – É está sem bala.

...

PACO – Você pensa que é muito malandro, mas da escola que você andou eu fui expulso. Quando você está indo, eu estou voltando. Sou vivo paca.

TONHO – Ninguém quer te enganar.

...

TONHO – Em que você acha que eu quero te enganar?

...

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.) (MARCOS, 2003, p. 86-128).

Na peça BP é emblemática a cena em que Bobo Plin rompe com os grilhões que o aprisionam a uma vida infeliz e escolhe trilhar um novo caminho, totalmente incerto, apesar do assédio e das investidas de seu empregador: “Menelão – Para de acreditar nessas suas malditas fantasias... Eu, você, o anão, o perna de pau, todos que estão nessa trilha dos saltimbancos, nós todos, sem exceção, não estamos aqui por méritos. Estamos aqui por uma condenação”. (MARCOS, 1986, p. 39).

O discurso final do palhaço, anunciando que vai “subir o monte”, expressa o resultado da experiência do artista em busca do seu verdadeiro “eu” para compor sua identidade artística, em uma jornada longa, repleta de desafios e cuja “escalada” exige foco no que poderá estar adiante, ademais de coragem para seguir com o aprendizado nos momentos de sucesso e malogro.

As personagens foram embaladas por cinco canções durante a peça, próximo ao encerramento da fábula, Bobo Plin declama um poema em tom de oração. Nos desabafos emitidos pelo palhaço é comum a inserção de uma canção, serve-lhe de veículo na expressão dos sentimentos, pois a linguagem cotidiana se mostra depauperada e, por isso, incapaz de revelar a plenitude dos anseios que deseja expor, dado que “a poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações”, que tal anarquismo também está expresso “na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos.” (ARTAUD, 1999, p. 42).

BOBO PLIN – Meu Deus, meu Deus. Esse público não tem cara. Eles não têm cara. Eu...

(Bobo Plin está assustado. Murmura com se rezasse. Pega o violão e canta a canção “A Palavra dos Magos”.)

BOBO PLIN *(cantando)*

Eu queria saber a palavra
que os magos pronunciam
nos seus rituais,
a palavra que força as vontades,
o verbo divino,
o primeiro impulso.

Se eu soubesse essa ardente palavra
 que desperta a imaginação,
 eu entraria em comunhão
 com você, homem, meu irmão.
 Descia com ela até suas entranhas,
 arrebatava as represas
 que contém seus mais ternos sentimentos
 e fazia jorrar amor.

(*No final da música, Menelão berra fora de cena.*) (MARCOS, 1986, p. 25-26).

A composição poética realça a profusa melancolia que invade o espírito de Bobo Plin e que, talvez, somente por meio da canção é que lograria transmiti-la. O lirismo presente neste gênero textual pretende dar conta da amargura saída do âmago da personagem, em que parece considerar a perspectiva artaudiana, segundo, “a verdadeira poesia, quer queiramos ou não, é metafísica, e é seu próprio alcance metafísico, eu diria, seu grau de eficácia metafísica, que constitui todo o seu verdadeiro valor” (ARTAUD, 1999, p. 44). Assim, as músicas e o poema final consolam e nutrem a personagem, pois é inevitável que abandone a situação em que se encontra e se aventure estrada afora, pois um artista com as suas peculiaridades não suportaria manter-se fadado à indiferença, à ignorância de um público “sem cara”, muito aquém da sua pretensão.

À medida que os conflitos de relacionamento se desenvolvem, observa-se que as personagens não se importam com o sofrimento, as necessidades e os anseios do próximo. Seus discursos carregam uma crítica ferrenha à conduta egocêntrica do homem moderno, pois as mazelas do ser humano, em sua abundância, estão visíveis a quem se dispor a vê-las.

PACO – Te manjo, vagabundo. Te empresto meu pisante, você se manda e eu fico no ora-veja.

...

VADO – Mentirosa! Nojenta!

NEUSA SUELI – Não me força a paciência. Encheu a cuca de fumo e esqueceu de tudo. (MARCOS, 2003, p. 93-144)

...

MENELÃO – Não entendo nada, nada de nada, nada de neca... Mas quando você fica quieto, eu entendo tudo, tudinho... (MARCOS, 1986, p. 8).

Para rematar este último capítulo, ressalta-se a metáfora do par de sapatos presente em DPNS e que por outros vieses ressoa nas peças NC e BP. Os pés são de importância primária ao indivíduo, supre a sua necessidade de sustentar o corpo na vertical, impõe-lhe dignidade e lhe dá condições de caminhar por onde planeja ir. No curso dos conflitos, é corrente que as personagens apareçam deitadas ou jogadas ao solo, na contramão das virtudes e libertações desejadas. Ora, não é absurdo que Tonho dispensasse suas energias em obter um par de sapatos. A vida lhe acarretou diversos reveses, mas um bom calçado, talvez, lhe desse o conforto de “caminhar” para longe deles, além de reduzir sua pequenez humana. Se a princípio o objeto possa parecer algo de miúdo valor, por outro lado, alimenta-lhe a ilusão de enfim, usufruir da felicidade, afinal, teria alcançado a sua meta. Certamente, é uma realização efêmera e que *a posteriori* daria lugar a outro desejo, no típico comportamento do sujeito de querer o que ainda não possui.

Múltiplos artistas retrataram, ao seu modo, questões similares às referendadas. Na pintura Abaporu, Tarsila do Amaral cria uma paisagem densa de metáforas, a personagem em primeiro plano tem dimensões gigantescas e desproporcionais, sendo que os pés aparecem em destaque, enormes, por exemplo, em relação ao tamanho da cabeça.



Figura 1. Tarsila do Amaral, Abaporu, (1928). Disponível em: <www.google.com.br>.

No quadro de Van Gogh, com a representação de um par de sapatos, ou botas, encerra inúmeras possibilidades interpretativas, a simbologia nele contida é vasta e escapa a qualquer delimitação. No entanto, o próprio objeto em si carrega, ao menos, o quesito da proteção, indispensável ao conforto e bem-estar das pessoas no seu “caminhar”, enquanto assim o puder fazer, ao longo da vida.



Figura 2. Vincent Van Gogh, O par de sapatos, (1886). Disponível em: <www.google.com.br>.

Por fim, faz-se analogia com o conto *Último Capítulo*, em que é narrada a trajetória de Matias Deodato, que por se considerar um indivíduo azarado, decide suicidar-se. Posterior a sucessivos infortúnios seu filho nasce morto e sua esposa vem a falecer em decorrência de uma febre. Com isto, a personagem-narradora decide lavrar seu testamento. Seu desejo é que após a venda de seus bens, o dinheiro seja utilizado na compra de botas e sapatos, para que sejam doados a “outros caiporas”, semelhantes a ele.

A ideia tem fundamento em uma observação prosaica. Não fazia muito tempo, ele percebeu um homem caminhando na rua, conhecia-o “de vista”, sabia que fora vítima de grandes reveses, mas que ainda assim fazia seu trajeto contente, olhando para os pés, calçados

em um par de sapatos “novos, de verniz, muito bem talhados, e provavelmente cosidos a primor”.

A felicidade será um par de botas? Esse homem, tão esbofeteado pela vida, achou finalmente um riso da fortuna. Nada vale nada. Nenhuma preocupação deste século, nenhum problema social ou moral, nem as alegrias da geração que começa, nem as tristezas da que termina, miséria ou guerra de classes; crises da arte e da política, nada vale, para ele, um par de botas. Ele fita-as, ele respira-as, ele reduz com elas, ele calça com elas o chão de um globo que lhe pertence. Daí o orgulho das atitudes, a rigidez dos passos, e um certo ar de tranquilidade olímpica... Sim, a felicidade é um par de botas. (ASSIS. Disponível em: <<http://www.bivvirt.futuro.usp.br>>, acesso em 18/12/2015.

O homem desviava o olhar por alguns instantes, mas logo os retornavam abaixo com muita satisfação. Assim, Deodato decidiu colaborar com a alegria “ilusória” de mais “azarões”. Portanto, seria sua contribuição para que outros estivessem devidamente revestidos de “proteção” contra os malefícios do mundo e pudessem seguir o seu caminho, em uma posição machadiana irônica, não restam dúvidas.

FECHAM-SE AS CORTINAS

Esta pesquisa teve como objeto de estudo três peças do dramaturgo Plínio Marcos. O objetivo geral propôs uma observação minuciosa da estética adotada pelo autor, de modo a evidenciar o ineditismo presente nos planos do conteúdo e da forma. No decurso da investigação, optou-se pela análise individual dos textos dramáticos em pauta, para em seguida se realizar um contraponto entre eles, acrescido de uma comparação com criações de outros artistas.

Com o intuito de se garantir o desenvolvimento adequado deste estudo, buscou-se, de início, realizar uma apresentação geral de características marcantes na dramaturgia do autor, como a composição dos diálogos e a tessitura das personagens. Fez-se uma breve abordagem da evolução do teatro no Brasil, até se chegar ao aparecimento das peças de Plínio Marcos. Outros tópicos foram abordados, com o intuito de melhor caracterizar o *corpus* de análise e facilitar a interpretação dos meandros percorridos nas obras, explicitou-se, por exemplo, o processo de carnavalização latente nos dramas, a técnica do distanciamento, o destronamento do gênero melodrama, o reconhecimento do duplo e as evidências de um “teatro pobre”.

Pôde-se perceber que, a superfície textual das peças tem o potencial de suscitar questões diversificadas, que transitam, inclusive, por questões sociais, ideológicas e políticas. De um modo geral, surgem conflitos que em sua aparência trivial, transcendem as necessidades e mazelas humanas, concretas no cotidiano, para se chegar à substância poética e filosófica, que desnudam questões urgentes e aflitivas ao homem, sem distinção de tempo e lugar. Por isso tratamos de apontar nos fios da composição dialógica as fissuras que enredam o agente para o seu genuíno declínio, como também as tristezas e as misérias que lhe corroem a “alma”.

O modo de produção de cada peça conduziu a análise, de acordo com a evolução dos conflitos foi-se realizando as devidas intervenções, com o suporte do arcabouço teórico disponível. Notou-se que, há possibilidade interpretativa muito variada nas peças em estudo, distintos caminhos podem ser escolhidos, sobretudo, porque, conforme se defendeu, as personagens pliniana se revestem de máscaras, com isto se movem em um terreno escorregadio, pleno de incertezas e atitudes farsescas.

O cotejo final serviu-se para apontar traços que se assemelham e se diferenciam nas peças e para dimensionar alguns outros que pareceram necessários, como o lirismo e a carga poética notados, de tal sorte que as pinturas e o conto citados complementam as alusões quanto a uma gama de perspectivas tecidas nas produções estudadas. Tanto em DPNS quanto em NC e BP, surge o tema da “partida”, as personagens – Tonho, Vado e Bobo Plin – dependem de seus pés para empreender a “saída”, que para eles é sinônimo de liberdade. O calçado lhes dá a proteção necessária para realizar o “feito” com segurança e conforto, porém em meio a esta ação, têm-se outras, de caráter estritamente humano e encobertas por vontades e ilusões.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASSIS, Machado de. *Volume de contos*. Rio de Janeiro: Garnier, 1884. Disponível em: <<http://www.bivvirt.futuro.usp.br>>, acesso em 18/12/2015.

ASLAN, Odette. (Tradução) Raquel Araújo de B. Fuser; Fausto Fuser; J. Guinsburg. *O Ator no Século XX*. Evolução da Técnica/ Problema da Ética. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BAKHTIN, Mikhail M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes: 2003. (Coleção biblioteca universal).

BENTLEY, Eric. *A Experiência Viva do Teatro*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

_____. *O Teatro Engajado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BERRETTINI, Célia. Direção de Jacó Guinsburg. *A Linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

BONFITTO, Matteo. O Ator-Compositor. *As Ações Físicas como Eixo: de Stanislávski a Barba*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BORNHEIM, Gerd Alberto. (Direção) Jacó Guinsburg. *O Sentido e a Máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

DELEUZE, Gilles. (Tradução) Fátima Saadi; Ovídio, de A.; Machado, R. Sobre o Teatro. *Um Manifesto de Menos. O Esgotado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

DORT, Bernard. Tradução de Fernando Peixoto. *O Teatro e sua Realidade*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ESSLIN, M. *O Teatro do Absurdo*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2008.

FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e Quebradas: Plínio Marcos e o Cinema Brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

_____. *Esqueceram de Alguém nos Quarenta Anos de Comemoração de 1968: Plínio Marcos no Teatro e no Cinema, Ontem e Hoje*. Baleia na Rede Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura. Vol. 1, nº. 6, Ano VI, Dez/2009.

GROTOWSKI, Jerzy. Tradução de Aldomar Conrado. *Em Busca de um Teatro Pobre*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUINSBURG, Jacó; NETTO, J. Teixeira Coelho. (Orgs.). *Semiologia do Teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____; Armando Sérgio da Silva (Org.). *Diálogos Sobre Teatro*. São Paulo: Edusp (Editor da Universidade de São Paulo), 2002.

_____; FARIA, João R. Faria; Mariângela A. de Lima. (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*. Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. PATRIOTA, Rosângela. *Teatro Brasileiro: Ideias de uma História*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 135-147.

HAMILTON, Clayton. *The theory of the theatre and other principles of dramatic criticism*. Henry Holt and Company. Ney York, 1910.

HELBO, André. (Org.). *Semiologia da Representação: teatro, televisão, história em quadrinhos*. São Paulo: Cultrix, 1975. p. 5-107.

JUNG, Ian. *Eu e o inconsciente*. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE/SNT, s/d.

_____. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

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

_____. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MARCOS, Plínio. *Balada de um Palhaço*. São Paulo: [s. n], 1986.

_____. *Barrela; Dois Perdidos Numa Noite Suja; O Abajur Lilás; Navalha na Carne; Querô, Uma Reportagem Maldita*. São Paulo: Global, 2003. (Coleção Melhor Teatro).

_____. Sítio oficial criado a partir do acervo de Plínio Marcos preservado por seus filhos. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>.

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

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NETTO, José Teixeira Coelho. *Em Cena, o Sentido: Semiologia do Teatro*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

PAVIS, Patrice. *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Edusp (Editora da Universidade de São Paulo), 2003.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Tradução de Aldo Della Nina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo: peças psicológicas*, 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981 a.

_____. *Teatro completo: peças míticas*, 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981 b.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o Teatro Contemporâneo*. Tradução de Andréa Stahel M. da Silva. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. Anatol. (Direção) Jacó Guinsburg. *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *O Teatro Épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, Manuel de Aguiar. *Teoria da Literatura*. 3. ed. Coimbra: Almedina, 1973. p. 240-245.

SOUSA, José Galante. *O Teatro no Brasil*. 2 vols. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. Tradução de Cláudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Debates).

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Coleção Estudos).

WAGNER, Fernando. *Teoría y Técnica Teatral*. Barcelona: Labor, 1970.