



As ilusões perdidas da modernização: breve leitura de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos

Modernization's lost illusions: a brief reading of *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos

Roberto F. do Nascimento Jr.¹

Resumo

Neste artigo, empenhamo-nos em uma breve leitura de *Dois perdidos numa noite suja*, peça em dois atos de Plínio Marcos, escrita e encenada pela primeira vez em 1966. Apostamos estar cifrado neste cenário intimista e individualista de um quarto com dois hóspedes "perdidos" as frustrações e as ilusões perdidas de uma modernização conservadora. Nosso estudo terá três focos principais: 1) a "camaradagem violenta", vislumbrada através de diálogos curtos e incisivos, que estabelece uma hierarquia vertiginosa e frágil entre as personagens; 2) a intersubjetividade marcada pelas chacotas e desafios chauvinistas, todas com foco na sexualidade do outro, criando uma dinâmica entre "ser" e "parecer"; e 3) os desejos frustrados concentrados não só nas falas, mas também, por meio da economia da peça, nos objetos de cena, como os sapatos, a gaita, a flauta e a arma.

Palavras-chave: Dramaturgia. Sexualidade. Alteridade.

Abstract

In this article, our goal is to briefly analyse *Dois perdidos numa noite suja*, a two-act play by Plínio Marcos, written and staged for the first time in 1966. We believe that the frustrations and the lost illusions of a conservative modernization is ciphered in this intimate and individualistic scenario of a room with two "lost" guests. In our study, we will focus on three main points: 1) the "violent comradeship", envisioned through short and incisive dialogues which establishes a vertiginous and fragile hierarchy between the characters; 2) the intersubjectivity symbolized by chauvinist jokes and challenges, all of these focused on the other's sexuality, creating a dynamic between "being" and "acting"; and 3) the frustrated desires identified not only in the dialogues but also through the economy of the play in its objects such as: the pair of shoes, the harmonica, the flute and the gun.

Keywords: Dramaturgy. Sexuality. Otherness.

¹ Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo (USP). Desenvolve pesquisa na área de estudos culturais e literatura e outras artes. E-mail: robertofreire06@gmail.com.

Introdução

As décadas de 1950 e 1960 foram extremamente fecundas para a produção cultural no Brasil, apesar da censura constante. Tratando-se de dramaturgia, um dos maiores destaques foi Plínio Marcos (1935-1999), escritor, jornalista e diretor de teatro. A obra de Marcos é considerada um ponto culminante para a dramaturgia brasileira, apresentando uma perspectiva distinta de seus contemporâneos. Para nosso estudo, selecionamos a peça *Dois perdidos numa noite suja*, de 1966, escrita e dirigida pelo próprio dramaturgo. Neste artigo, por meio de uma leitura crítica da peça, pretendemos analisar como a obra figura três aspectos complexos da sociabilidade de determinada parcela da classe trabalhadora dos anos 1960, a saber: a relação intersubjetiva entre as personagens, oscilando entre a camaradagem e a violência; a conturbada relação com a sexualidade, ancorada na demonstração da “macheza” e da virilidade; e a expressão frustrada de desejos e esperanças que, acreditamos, também é expressão coletiva. Além do texto dramático, utilizaremos como base para nossa análise textos históricos sobre o período pré-64 e suas disputas políticas, bem como artigos sobre a produção teatral da mesma época. Nosso método de análise é focado numa interpretação das formas e dos materiais da peça, isto é, como é composta a interação entre as personagens, por meio do diálogo, e sua relação com os objetos em cena.

Maldito silêncio

A obra de Plínio Marcos demonstrou-se “maldita” desde sua estreia nos palcos como autor em 1959 com *Barrela*, proibida pela censura logo após sua primeira apresentação. Pujantes, violentos e com uma qualidade estética concentrada na economia dos gestos, materiais e tipos que, com poucas palavras, revelam o que há de mais oculto e obscuro do Brasil profundo, os textos de Marcos testemunham o destino histórico de um país que assistia a interrupção violenta dos esperançosos anos de industrialização durante o governo JK, acompanhados de perto com um excitante e fervilhante cadinho cultural da bossa-nova e do cinema novo (ZANOTTO, 2009, p. 5). E não fez isso do centro, mas das margens: em sua galeria de personagens povoam estivadores, vagabundos, prostitutas, michês, cafetões, assaltantes, presidiários, homossexuais, lésbicas, pedintes, bêbados,

policiais corruptos, viciados, trambiqueiros de toda a sorte, etc. Enfim, tais personagens marginalizados pela situação de subemprego ou pela sexualidade não tinham lugar, seja na “utopia” nacional-desenvolvimentista do “país do futuro”, seja na própria dramaturgia brasileira da época, fixada na idealização de operários urbanos (ZANOTTO, 2009, p. 8). Obviamente, ao dar voz e vida estética riquíssima à escória invisível do país, àqueles que “sequer são personagens do lumpezinato brechtiano que ao menos sabiam da própria abjeção, mas os marginais mais absolutos, aqueles que não têm voz nem vez” (ZANOTTO, 2009, p. 9), Marcos tornou-se um dos principais focos da censura, antes e após 1968. Mas o autor não encontrou resistência somente dos militares e da direita: por não se adequar a determinadas imposições do Partido Comunista Brasileiro (PCB) e por manter uma estética divergente da adotada pelo teatro político “oficial”, muito influenciado também pela cartilha ideológica do chamado “realismo socialista”, o dramaturgo manteve uma relação conflituosa com certos setores da esquerda.

Baseada em *O terror de Roma*, conto de Alberto Moravia com o qual Marcos teve contato em Porto Alegre por ocasião de uma tentativa recusada de adaptação para teleteatro (MENDES, 2009, p. 5), *Dois perdidos numa noite suja* encena os encontros entre dois companheiros, Tonho e Paco, que dividem o mesmo quarto em uma hospedaria barata. Entre os diálogos curtos, porém significativos, tomamos conhecimento da rotina das duas personagens: a dura vida de estivador em um mercado simples; os desentendimentos e o desfecho violento entre os colegas de trabalho; a dificuldade constante de se galgar os primeiros degraus dos parques privilégios do proletariado urbano. Ao mesmo tempo, também nos é revelado, em alguns momentos, suas lembranças e desejos: a saudade do retirante que busca novas oportunidades nos centros urbanos; a crença na ascensão social através do ensino formal básico; o sonho de uma vida cigana como músico mambembe, aquele que sobrevive por meio da sua própria arte. Entretanto, o que a noite suja lhes entrega é o outro lado da moeda, o pesadelo: conflitos, violência, loucura e morte.

Toda a ação da peça acontece dentro de “um quarto de hospedaria de última categoria” cuja mobília é formada por “duas camas bem velhas” e “caixotes improvisando cadeiras” e, como decoração, encontram-se colados nas paredes “recortes, fotografias de futebol e de mulheres nuas” (MARCOS, 2012, p. 36). O fato de as personagens estarem alojadas em uma hospedaria de baixa qualidade é um demonstrativo da situação de

errantes, impossibilitados de se fixarem em um local, o que faz jus ao título de “perdidos”. Também é interessante notar como o ambiente de trabalho (isto é, o espaço coletivo) invade a hospedaria (ou seja, o espaço privado), visto que são os caixotes, provavelmente provenientes dos caminhões descarregados no mercado, que servem de móveis improvisados. Sendo assim, já na apresentação do cenário temos uma amostra de como o coletivo e o privado se interconectam na peça. Por fim, vale a pena destacar os recortes de times de futebol e mulheres nuas que dão contorno às personalidades de Tonho e Paco, já que tais figuras estão associadas ao “mundo masculino” e à demonstração de um determinado tipo social de masculinidade virulenta.

Trocando em miúdos, a peça encena a “descida aos infernos”, como resume Zanotto (2009, p. 9), num conflito “agudíssimo desde a primeira cena, beirando o insuportável no desenlace que é sempre brutal e acelerado”. A relação conflituosa entre Tonho e Paco é marcada desde o primeiro encontro das personagens em cena. A despeito dos avisos do companheiro, Paco continua tocando (muito mal) a sua gaita até que o desentendimento torna-se violência física:

TONHO. Só quero dormir.

PACO. Então pára de berrar e dorme.

TONHO. Está bem. Mas não se meta a fazer barulho. (*Tonho volta para sua cama, Paco recomeça a tocar.*) Pára com essa música estúpida! Não entendeu que eu quero silêncio?

PACO. E daí? Você não manda.

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

PACO. Estou morrendo de medo.

TONHO. Se duvida, toca esse troço. (*Paco sopra a gaita, Tonho pula sobre Paco. Os dois lutam com violência. Tonho leva vantagem e tira a gaita de Paco.*)

PACO. Filho-da-puta!

TONHO. Avisei, não escutou, se deu mal. (MARCOS, 2012, p. 36)

O diálogo é curto, marcado com frases simples e diretas. Quase todas possuem um tom imperativo, mesmo aquelas que se assemelham a um pedido. Os dois procuram saber quem tem a palavra final, quem é o superior na hierarquia do quarto. Visto que o diálogo não leva a lugar nenhum, é com a violência que se decide quem manda. É curioso notar que, ao contrário dos fundamentos da “dramática pura”², este diálogo de abertura é ele mesmo circular e sem sentido, como uma conversa de surdos, no qual o conflito latente

² Referimo-nos ao que Anatol Rosenfeld chama de “traços estilísticos fundamentais da obra dramática pura”. Sobre o diálogo, o autor aponta que, no drama, ele “move a ação através da dialética de afirmação e réplica, através do entrecchoque das intenções” (ROSENFELD, 2014. p.34).

estala e se manifesta em agressão. É, no mínimo, curioso que, logo na abertura da peça, um dos primeiros pedidos da personagem seja o silêncio (“não entendeu que eu quero silêncio?”).

Quando não irrompe como violência física, estala como violência verbal ou como berros e lamentações:

TONHO. Ladrão sujo!
PACO. Eu não roubei.
TONHO. Ladrão mentiroso!
PACO. Não roubei! Não roubei!
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!
TONHO. (*Gritando*) – Pára com isso!
PACO. Eu não roubei.
TONHO. Está bem! Está bem! Mas fecha esse berreiro. (*Paco pára de chorar e começa a rir.*)
PACO. Você sabe que eu não afanei nada.
TONHO. Sei lá. (MARCOS, 2012, p. 37)

Aqui, o diálogo é marcado por repetições que se aglutinam e ganham densidade até se manifestarem em choro e lamento. Sob a acusação reiterada de Tonho, Paco começa a chorar e a repetir incessantemente as mesmas frases. É com os gritos de Tonho que Paco para de chorar e, repentinamente, desata a rir, uma mudança tão súbita que nos surpreende. Por fim, o diálogo se encerra com o lacônico “sei lá” de Tonho, voltando novamente ao início. Sem acúmulo de experiência ou concatenação de ações, a comunicação é tão perdida quanto as próprias personagens.

No entanto, se há pouco Tonho havia estabelecido sua superioridade por meio da força física, ela é facilmente revertida através da chacota de Paco. Agora, é o primeiro que berra e lamenta:

PACO. Você tem um sapato velho, todo jogado-fora e inveja o meu, bacana paca.
TONHO. Eu, não.
PACO. Invejoso! [...] (*Gargalhada*) – Por isso é que você é azedo. Coitadinho! Deve ficar uma vara quando pisa num cigarro aceso. (*Paco representa uma pantomina.*) 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.*)

TONHO. (*Bravo*) Chega! (*Paco aponta a cara de Tonho e estoura de tanto rir.*)
Pára com isso, Paco! (*Paco continua a rir. Tonho pula sobre ele e, com fúria, dá violentos socos na cara de Paco. Este ainda ri. Depois, perde as forças e pára; Tonho continua batendo. Por fim, pára, cansado. Ofegante, volta pra sua cama.*)
(MARCOS, 2012, p. 38)

Mais uma vez estoura a violência e é Tonho, novamente, quem bate em Paco. Repete-se o que vimos na abertura, mostrando que a hierarquia estabelecida entre as personagens é tão frágil quanto a estrutura dos móveis improvisados no quarto. A todo o momento, um testa o outro e a vítima passa a ser agressor em poucas palavras. Se Tonho toma a gaita de Paco, demonstrando sua superioridade física, o deboche deste sobre a revelada inveja daquele nos mostra a fragilidade emocional de Tonho. Se este é superior na força física, o outro possui o poder da palavra e da pantomima. Mas é como se um desejasse o que o outro possui, sem que isso seja mencionado diretamente. Estabelece-se, assim, uma espécie de companheirismo violento, no qual um precisa do outro, seja para sentir-se superior, seja porque, na atual situação, melhor dividir um quarto numa hospedaria de última categoria que dormir na rua.

Em uma situação de poucos recursos, onde nada sobra e tudo falta, um lugar onde o equilíbrio é extremamente delicado, basta um pequeno objeto, como um par de sapatos ou uma gaita, para que o conflito latente e sufocante rache a fina película forrada com fotos de times de futebol e mulheres nuas. São nessas tênues imagens de esperança que se agarram as personagens, com o intuito de escapar da noite suja que os persegue. Não por acaso, Rosenfeld (1969, p. 319³ apud PRADO, 1996, p. 104) comparou as peças de Marcos e as de outros dramaturgos da mesma “geração de 68” com *The zoo story*, de Edward Albee, revelando que em sua estrutura básica há

duas personagens apenas, das quais uma, marginal e *outcast*, livre ou neurótica e inconformada, agride a outra mais ‘quadrada’, de tendência mais conformista, assentada e estabelecida, de mentalidade ‘burguesa’ embora não pertença necessariamente à classe burguesa. Realistas pela linguagem coloquial e drástica, eivada de palavras [...] avançam para uma expressividade que, em muitos momentos, se abeira do expressionismo confessional, do surrealismo e do absurdo. (ROSENFELD (1969, p. 319⁴ apud PRADO, 1996, p. 104)

³ ROSENFELD, A. O teatro brasileiro atual. *Comentário*, n, 4, v. 10, 1969.

⁴ Idem.

Dado que a estabilidade material e a liberdade econômica lhes são constantemente negadas, as personagens apostam suas fichas em outro lugar-comum, tão frágil quanto o primeiro: a masculinidade agressiva.

Homem que é homem?

Na abertura do segundo quadro, a hierarquia é mais uma vez desafiada por um personagem que, embora nunca apareça em cena, é constantemente citado:

PACO. Eu quero te dar um aviso. [...]
TONHO. O que você quer me avisar?
PACO. O que o negrão mandou te avisar, poxa.
TONHO. Que negrão?
PACO. Que negrão! Aquele lá do mercado.
TONHO. Como vou saber quem é? Lá tem muitos negrões.
PACO. Esse você manja. É um que usa gorrinho de meia de mulher pra alisar o cabelo.
TONHO. O que ele quer comigo?
PACO. Ele mandou avisar que vai te dar tanta porrada, que é até capaz de te apagar.
TONHO. Mas o que eu fiz pra ele?
PACO. Sei lá! Só sei que ele disse que você é muito fresco e que ele vai acabar com essa frescura. Que você é um cara que não agüenta nem um peido e que ele vai te ensinar a não se atravessar na vida dos outros. (MARCOS, 2012, p. 40)

Geralmente, é pela boca de Paco que a expressão social da sexualidade extravasa por meio de piadas e desafios como: “homem macho não tem medo de homem”, “comigo é assim. Pode ser quem for; folgou, dou pau”, “mata ele primeiro. Você não é macho?”, “homem de merda que você é”, “um dia a turma começa a passar a mão no teu rabo”, “você está com o rabo na mão”, “ele vai te enrabar”, “afinou como uma bicha”, etc. A passividade é encarada como um aspecto altamente negativo, ao contrário da “macheza” cuja condição é reconhecida através da violência, do desafio e do conflito. De modo revelador, o conflito com o Negrão, ao contrário do confronto físico com Paco no primeiro quadro, nunca acontece. Paco, obviamente, não deixa barato, e eleva a zombaria:

PACO. Muito bonito pra sua cara. O sujeito te cafetina, você ainda paga bebida pra ele. Você é um otário. Deu a grana do peixe pro negrão. Quem trabalha pra homem é relógio de ponto ou bicha. Depois que você se arrancou, ele tirou um bom sarro às tuas custas. Todo mundo mijou de rir. (MARCOS, 2012, p. 43)

Nesses diálogos, é possível observar o modo pelo qual a sexualidade é usada como uma “arma de combate”, com o objetivo de “inferiorizar os outros homens, negando-lhes sua condição de machos” (PRADO, 1996, p. 103). No entanto, essa macheza é mais um arremedo tênue cuja função é tentar fornecer às personagens alguma estabilidade numa rotina de “viração”, trabalho duro e dinheiro escasso. Desse modo, não é estritamente necessário que a violência seja realizada, basta “parecer macho”, alardear sua bravura e coragem na tentativa de granjear o respeito e o medo dos outros homens. Essa dinâmica entre “ser” e “parecer” é um dos núcleos dos diálogos na peça, pois, embora o “social” nos textos de Marcos apareça, de acordo com Prado (1996, p. 103), com “a função de pano de fundo, concentrando-se nos conflitos interindividuais, forçosamente psicológicos”, a situação social das personagens se faz constantemente presente, invadindo a cena com frequência, tanto no cenário, como nos diálogos. Portanto, para personagens cuja única preocupação é a sobrevivência, o “aqui e agora”, não é de se espantar o imediatismo da linguagem e a virulência dos imperativos. A aparência de masculinidade é a tentativa desesperada de criar alguma “ordem”, ainda que baseada em um patriarcalismo arcaico. A ironia está em demonstrar que tal “ordem” é tão débil que a coerção física é constantemente necessária para manter sua aparência de estabilidade contra qualquer “ameaça”. Basta uma frase ou um pequeno objeto que a estrutura na qual está assentada a atuação dos machos estala e desmorona de dentro para fora.

Nos poucos espaços entre a zombaria e a violência é que, por meio de diálogos, descobrimos o passado e os sonhos das personagens. Tonho é um retirante que veio à cidade em busca de emprego e novas oportunidades:

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

PACO. Vai ser lixeiro?

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

PACO. Bela merda. Estudar, pra carregar caixa.

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

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

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

PACO. Acho difícil. Você é muito trouxa.

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

dependo do sapato. Como eu posso chegar em algum lugar com um pisante desses? Todo mundo, a primeira coisa que faz é ficar olhando para o pé da gente. Outro dia, me apresentei pra fazer um teste num banco que precisava de um funcionário. Tinha um monte de gente querendo o lugar. Nós entramos na sala pra fazer o exame. O sujeito que parecia ser o chefe bateu os olhos em mim, me mediu de cima a baixo. Quando viu o meu sapato, deu uma risadinha, me invocou. Eu fiquei nervoso paca. Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado. Mas, poxa, daquele jeito, encabulei e errei tudo. E era coisa fácil que caiu no exame. Eu sabia responder aqueles problemas. Só que, por causa do meu sapato, eu me afobei e entrei bem. (MARCOS, 2012, p. 39)

Guardadas as devidas proporções, Tonho se enquadra no que Rosenfeld chama de personagem “quadrado”, no sentido de “conformista”. Ao contrário de Paco, Tonho ainda acredita na possibilidade de ascensão social através das estruturas burguesas tradicionais, como a educação formal (ainda que básica) e o funcionalismo público. Ironicamente, as possibilidades nas quais se fia Tonho soam tão distantes quanto as suas desculpas, pois “ter ginásio” ou saber “escrever à máquina” possuem o mesmo valor que ter um par de sapatos novos. Ele não consegue compreender por que o desenvolvimento de algumas habilidades individuais não lhe concede os prometidos privilégios do proletariado urbano. A personagem não vê que sua situação é proporcionada pela incapacidade do sistema de absorvê-lo como proletário ou pela necessidade de manutenção da taxa de desemprego. Neste jogo de cartas marcadas, é preciso “ter grana” para “ganhar grana”. Em sua incompreensão, Tonho se aferra a uma “utopia”: a obtenção de um novo par de sapatos. Com eles, acredita que conseguirá um emprego e uma vida novos, tudo o que deseja. Mais uma vez, é nesses frágeis arremedos que a personagem tenta sustentar uma situação insustentável. Ainda assim, cumpre frisar que, embora pareçam acabrunhados, os desejos de Tonho também se traduzem como a busca por reconhecimento de sua cidadania, pois, no Brasil das décadas de 1950 e 1960, onde ainda havia a proibição do voto do analfabeto, ou seja, 40% da população (NAPOLITANO, 2014, p. 29), o ensino ginásial garantia, mal ou bem, a mínima participação na vida pública e nas decisões políticas no país através da escolha dos seus representantes.

Embora Paco não alimente as mesmas esperanças, isso não significa que a personagem não sonhe. Em uma certa altura da peça, descobrimos que a personagem, antes de trabalhar no mercado, ganhava a vida como flautista viajante:

TONHO. Onde você aprendeu a tocar flauta?
PACO. No asilo. Lá eles ensinam pra gente!
TONHO. Onde foi parar a sua flauta?
PACO. Passaram a mão nela.
TONHO. E o otário deixou. Onde estava o alicate?
PACO. Eu estava chapado paca. Me apaguei na calçada mesmo. Quando acordei, cadê a flauta? Algum desgraçado tinha passado a mão nela. Daí, me estrepei do primeiro ao quinto.
TONHO. Por que não compra outra?
PACO. Como? Ganhava grana com a flauta, tocando aí pelos bares. Sem ela, tubulei. Me virando aí pelo mercado, estou perdido e mal pago [...] Mas, quando aprender gaita, adeus mercado. Dou pinote. Me largo na vida de novo. Não quero outra coisa. Só ali no come-dorme. Pelos bares, enchendo a caveira de cachaça, às custas dos trouxas. Você precisava ver, seu. Arrumava cada jogada! Sentava na mesa dos bacanas. Bebia, bebia, bebia, tocava um pouquinho só e metia o olho na coxa da mulherada. Era de lascar. Poxa, vida legal eu levava! (MARCOS, 2012, p. 46)

Se Tonho aposta suas fichas em um novo par de sapatos, Paco faz do passado um espelho para o futuro, depositando suas esperanças no desenvolvimento da perícia com a gaita. Curioso como a lembrança de um passado de bonanças, o “come-dorme”, é também testemunho da pobreza e da ausência de recursos, pois, como músico mambembe, Paco sobrevivia dependente da boa vontade dos clientes ou das suas trapaças, tocando em bares por trocados e sobras de comida.

Daí, portanto, a semelhança e, ao mesmo tempo, a diferença entre as duas personagens: os dois, cada um à sua maneira, sonham com uma situação material melhor e acreditam que esses pequenos objetos podem realizar os seus desejos. Como Paco faz questão de frisar mais de uma vez, os dois estão “perdidos e mal pagos”. Ainda que Tonho requisite alguma empatia de Paco, implorando para que ele lhe empreste os sapatos, o companheiro, talvez já demasiadamente embrutecido pela “noite suja”, afirma que “quem tem amigo é puta de zona” (MARCOS, 2012, p. 40). Sob esta perspectiva, Paco é, aos olhos de Tonho, a representação de uma subjetividade insensível, incapaz de qualquer demonstração de coleguismo, algo que ele mesmo talvez possa se transformar. Inversamente, aos olhos de Paco, Tonho é a demonstração da fraqueza e da “viadagem”, aquele que será esmagado pela aspereza do mundo. Cada um teme tornar-se o outro.

Uma bala no tambor

De certa maneira, Marcos encena através de dois produtos do subproletariado urbano, as esperanças truncadas de certa parcela da população brasileira que acreditava renitentemente, por um lado, em uma transformação de sua condição histórica de periferia do capitalismo por meio de uma adaptação lenta e gradual aos padrões ideológicos exportados do centro; e, por outro, na autonomia da “arte popular” que, supostamente, traria o esclarecimento ao povo da sua própria condição de explorado. Violentemente barradas pelo golpe de 1964 e outros acontecimentos históricos, as “utopias” do nacional-desenvolvimentismo deram lugar a um novo projeto de nação moldado pela ditadura civil-militar. Com efeito, os filhos e filhas dos esperançosos anos 1950, pelos menos aqueles que ainda acreditavam em uma transformação nacional, viram-se perdidos em uma longa noite⁵.

O desfecho para Tonho e Paco também será violento. Impossibilitados de conseguir o que desejam, a nova esperança aparece na forma de um novo objeto: uma arma. O aparecimento do revólver em cena é mais um passo em direção a um ato final violento há muito anunciado:

TONHO. Eu sei... Eu sei... (*Pausa longa. Paco começa a tocar sua gaita. Tonho fuma. Depois, pega do seu paletó, que está debaixo do travesseiro, um revólver.*)
Sabe, Paco, às vezes eu até penso que você é um bom chapa.
PACO. Está afinando, paspalho? (*Tonho aponta o revólver para Paco.*)
TONHO. Estou pensando seriamente em conseguir um sapato igual ao seu.
PACO. Pede pro negrão. (*Ri.*) (*Paco vê o revólver na mão de Tonho, pára de rir.*)
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, 2012, p. 46)

⁵ Sobre a atuação do PCB e da ação política da esquerda nos anos pré-golpe, Schwarz (2008, p. 76-77) afirma: “o aliado principal do imperialismo, e portanto o inimigo principal da esquerda, seriam os aspectos arcaicos da sociedade brasileira, basicamente o latifúndio, contra o qual deveria erguer-se o povo, composto por todos aqueles interessados no progresso do país. Resultou, no plano econômico-político, uma problemática explosiva, mas burguesa de modernização e democratização; mais precisamente, tratava-se da ampliação do mercado interno através da reforma agrária, nos quadros de uma política externa independente. No plano ideológico, resultava uma noção de ‘povo’ apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpenzzinato, a *intelligentzia*, os magnatas nacionais e o exército. [...] assim, no Brasil, a deformação populista do marxismo esteve entrelaçada com o poder (particularmente durante o governo Goulart, quando chegou a ser ideologia confessa de figuras importantes na administração), multiplicando os quiproquós e implantando-se profundamente, a ponto de tornar-se a própria atmosfera ideológica do país”.

Assim como os sapatos e a gaita, o revólver muda momentaneamente a hierarquia do quarto. A ausência de munição não impede os dois amigos de planejar uma nova “utopia”, isto é, um assalto noturno no parque. O assalto aparece como uma nova solução mágica: Tonho roubaria sapatos novos e Paco conseguiria dinheiro suficiente para comprar uma flauta. Mas, no segundo ato, descobrimos que Paco, para desespero de Tonho, não só assaltou como também atacou um rapaz que ficou inconsciente. Paco, agora, já não deseja mais a flauta, mas projeta um novo futuro para si mesmo:

PACO. Você vai ver. Você não me conhece. Eu sou mais eu. Eu sou Paco. Cara estrepado. Ruim como a peste. Agora vou ser mais eu. Se o desgraçado do parque se danou, melhor. [...]

TONHO. Você é maluco.

PACO. Boa! Paco maluco, o Perigoso. Assim que eu quero que os jornais escrevam de mim. Vai ser fogo. Os namorados do parque não vão ter sossego. E a tiragem nunca me apanha. Pode espalhar por aí que Paco Maluco, o Perigoso, disse que não nasceu polícia pra pegar ele. Daqui pra frente, vai ser broca. [...] Não. Tem mais. Daqui pra frente, não vamos assaltar só por dinheiro. Eu quero a mulher também. Vai ser um negócio legal. Eu vou ter uma faca, um revólver e meu alicate. Limpo o cara, daí mando ele ficar nu na frente da mulher. Daí, digo pra ele: Que prefere, miserável? Um tiro, uma facada ou um beliscão? O cara, tremendo de medo, escolhe o beliscão. Daí eu pego o alicate e aperto o saco do bruto até ele se arrear. Paco Maluco, o Perigoso, fala macio pra mulher: Agora nós, belezinha. Começo a bolinar a piranha, beijo ela paca, deixo ela bem tarada e derrubo ela ali mesmo no parque. Legal! (MARCOS, 2012 p. 56)

Paco projeta o seu novo futuro na forma de uma faca, um revólver e um alicate. A flauta que, mesmo dentro do quadro de pobreza, ainda surgia como um objeto artístico e expressivo, agora cede lugar à pura violência, pois, para Paco, o revólver “bota a razão” ao seu lado. Novamente, a hierarquia do quarto muda e é Paco quem fornece a última palavra. No momento de dividir o espólio do assalto, os dois discutem e Paco fica com a maior parte, deixando Tonho somente com os sapatos. No entanto, quando este tenta calçá-los:

(Tonho acaba de fazer seu embrulho e começa a calçar seu sapato, que não entra no seu pé, porque é muito pequeno.)

TONHO. Poxa, é pequeno pra mim.

PACO. Que é? Não quer entrar?

TONHO. É pequeno.

PACO. *(Rindo)* – Poxa! Molha o pé.

TONHO. Pra que?

PACO. Talvez teu pé encolha. *(Ri.)* [...] No próximo assalto, pergunta o número que o desgraçado calça. *(Tonho tenta mais uma vez, nada consegue.)*

Paco, diante do novo fracasso, delira de alegria.) Corta o bico do pisa. Vai de dedão de fora, mas vai. *(Ri.)*
TONHO. Não enche, poxa!
PACO. Está brava, bichona? Por causa do pesão? *(Tonho fica em silêncio, olhando com tristeza para seu sapato.)* Não vai se mandar?
TONHO. Com essa droga não dá. *(Paco estoura de rir. Começa a dançar e a cantar.)* (MARCOS, 2012, p. 59-60)

A cena figura a tentativa violenta de Tonho de se enquadrar em uma estrutura que, por padrão, constantemente o rejeita. Sob a chacota e os risos de Paco, Tonho vê desmanchar no ar sua última esperança de ascensão. Paco canta e dança às custas do fracasso de Tonho, que chora copiosamente. Por fim, de modo lacônico, Paco sentencia: “para que serve esse revólver que você tem aí? Usa essa porcaria! Ou se mata, ou aponta pra cara de algum filho-da-puta, desses que andam por aí, e toma o que você quiser! Mas eu não quero mais escutar choradeira” (MARCOS, 2012, p. 61-62). Tonho interrompe o choro e, pela última vez, um novo e pequeno objeto entra em cena: ele tira uma bala do bolso e coloca no tambor do revólver. Novamente, Tonho retoma a posição de comando, enquanto Paco se encolhe assustado. Implorando, Paco tenta dissuadir Tonho, lembrando que “sempre foram amigos”, ao que este responde: “quem tem amigo é puta de zona”. Tonho obriga Paco a se despir e o humilha com os brincos do assalto:

PACO. Poxa, Tonho... Isso é sacanagem. *(Tonho encosta o revólver na testa de Paco.)*
TONHO. Não conversa e faz o que eu mando. *(Paco põe o brinco.)* Agora anda pra lá e pra cá. Anda! É surdo, desgraçado? *(Paco anda.)* Rebola! Rebola, miserável, rebola!
PACO. Escuta, Tonho... Isso não!
TONHO. Rebola! Rebola, filho-da-puta! *(Paco anda rebolando, está quase chorando.)* Bicha! Bicha sem-vergonha! Ria, bicha! Ria! *(Paco ri, a sua risada mais parece choro.)*
TONHO. *(Sem rir)* – Estou cagando de rir de você, bicha louca! (MARCOS, 2012, p. 63)

Paco se ajoelha diante de Tonho, implorando pela vida, mas este cospe na sua cara e dispara à queima-roupa. Antes do encerramento da peça, Tonho diz:

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.)* Por que você não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! *(Toca a gaita e dança.)* Até danço de alegria! Eu sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, o Perigoso! Mau pacas! *(Pega as bugigangas e sai dançando.)* (MARCOS, 2012, p. 63)

Ironicamente, é o “berro” que concede o silêncio de Paco tão desejado por Tonho no início da peça. Ao matar Paco, Tonho o incorpora, tornando-se “Tonho Maluco, o Perigoso”. Finalmente, a violência anunciada desde a abertura estoura de maneira irreparável. Para alcançar o tão desejado par de sapatos, Tonho precisa destruir o outro. Contudo, a morte de Paco também significa, para Tonho, sua própria morte, pois dessa forma ele também aniquila qualquer possibilidade de empatia, exterminando o seu último companheiro. Prado não exagera ao afirmar que *Dois Perdidos...* abre as portas para a dramaturgia brasileira mostrar sua “insatisfação com o teatro político”, visto que “em vez de propósitos revolucionários ou de uma encantadora ingenuidade”, como era comum ver na dramaturgia brasileira dos anos 1960 quando esta se interessava em representar o proletariado, “[as personagens de Marcos] revelavam em cena um rancor e um ressentimento que, embora de possível origem econômica, não se voltavam contra os poderosos, por eles mal entrevistados, mas contra os seus próprios companheiros de infortúnio” (PRADO, 1996, p. 102).

Inseridos nessa situação amalucada e sem estrutura, onde nada é certo e tudo está por um triz; onde as parcas seguranças viram ao avesso a qualquer momento; “macho” se transforma em “bicha”; homem, em boneca; riso, em choro; amigos, em inimigos – nessa situação, qualquer arremedo de esperança, por mais distante que seja, transforma-se numa luz no fim do túnel: seja ela fotos de mulheres nuas, um par de sapatos, uma flauta ou um revólver. Nesse contexto tão instável e inseguro, é necessário embrutecer o espírito, tornar-se maluco e perigoso, pois quem tem um revólver tem a razão ao seu lado. Plínio Marcos nos mostra, de maneira concisa e sem reticências, como o mesmo país que avançava para um novo estágio de modernização, projetando um novo futuro para si mesmo, também mantinha, contraditoriamente, uma estrutura social paupérrima, lançando alguns indivíduos à própria sorte como num faroeste sem lei. Tonho e Paco não são somente escombros de um Brasil arcaico, mas também resultados de uma modernização conservadora. A peça nos põe diante de

Dois homens que não haviam merecido sequer um olhar. De ninguém. Nem do teatro. Em nada parecidos com os operários de Guarnieri, tampouco com a gente como a gente de Roberto Freire, nem com funcionários públicos de Nelson Rodrigues, sem o lírico amor de Orfeu de Vinicius de Moraes [...] de repente, era como se o teatro e o público olhassem pelas frestas de um universo humano ignorado pelos interesses literários, estéticos e políticos da época. Ali estavam dois homens de quem

não se podia esperar nenhum gesto de revolta, nenhuma possibilidade de transformação de uma sociedade de classes. Até porque eles não pertenciam a nenhuma. Sociedade ou classe. Viviam da mão para a boca. Perdidos. Sem passado. Sem futuro. Sonhos limitados a uma noite. Suja. (MENDES, 2009, p. 77-78)

Se, no nível psicológico, a peça figura a “descida aos infernos” de crise e autodestruição de dois indivíduos, de duas alteridades que ao mesmo tempo são o espelho um do outro, ela também tem um nível épico, isto é, coletivo. Pela primeira vez, vinha à ribalta do teatro brasileiro a profundidade psicológica sem idealização da “ralé”, aquelas subjetividades esquecidas tanto pelo discurso político oficial, como também por grande parte da dramaturgia que se identificava com a prática e a teoria de esquerda, mas que não encontrava lugar para tais indivíduos “sem classe” e sem intenções revolucionárias. Embora a intenção de Plínio Marcos “não era menos de esquerda que do Teatro de Arena” (PRADO, 1996, p. 103), nem por isso o autor deixou de encontrar resistência dos seus companheiros de trabalho⁶. Não à toa Marcos foi constantemente censurado, pois, em sua obra, as personagens se colocavam “contra a ordem, qualquer que fosse, tanto a burguesa quanto a da esquerda oficial, erigidas ambas sobre a submissão do indivíduo à sociedade” (PRADO, 1996, p. 104).

Considerações finais

Mas se a peça termina com uma nota niilista, com a impossibilidade da empatia até mesmo entre iguais, fora dos palcos o resto não é silêncio. Ao dar voz às ilusões perdidas da modernização brasileira por meio de uma galeria de tipos eles mesmos perdidos em suas ilusões, Marcos abriu os portões dos teatros para que novas vozes sejam representadas, seja por meio das personagens, seja para novos autores e autoras. Tanto “para a esquerda mais ortodoxa”, bem como para

⁶ Com uma estreia restrita, em uma galeria local, *Dois perdidos numa noite suja* encontrou bastante resistência, principalmente por parte de Augusto Boal, até conseguir entrar em cartaz no Teatro de Arena, a despeito das críticas positivas. Contudo, a estreia no Arena não aconteceu sem exigências, de acordo com o próprio Marcos: “As pessoas de partido se ajudam. Se você não é de partido... Eu, pra estrear *Dois perdidos* no Teatro de Arena, que era ligado à esquerda, tive que pagar 70% da bilheteria, senão não estreava em teatro. Essas coisas aconteciam. Claro, se eu fosse de partido... Ou se eu fosse de igreja, me aparecia pelo menos uma hóstia. O que vinha de ajuda era espontâneo, de pessoas que diziam vai lá, mete bronca...” (MENDES, 2009, p. 82).

a direita mais raivosa, não podia haver nada mais incorreto politicamente que expor aqueles *Dois perdidos numa noite suja* que não levavam a lugar nenhum. Apenas incomodavam. Não porque falassem palavrões. Mas porque falavam. E a eles até então não era dado esse direito. (MENDES, 2009, p. 78)

Até então relegadas ao silêncio, os perdidos encontraram voz estética através de Plínio Marcos. E, no seu linguajar violento e rasteiro, tinham muito a dizer e a mostrar.

Mais do que nunca, as personagens que desfilam na dramaturgia de Marcos demonstram historicamente sua relevância. Além da preocupação cada vez mais constante e sofisticada, seja nos meios acadêmicos ou estéticos, da representação de vozes até então silenciadas, é no momento de acirramento político e econômico que a “modernização neoliberal” vem adquirindo nos últimos anos, que os principais responsáveis pelo trabalho social, do qual essa mesma modernização necessita, mas ignora, mostram seu peso e sua importância. A última greve dos caminhoneiros no Brasil, uma paralisação em massa da categoria em maio de 2018 que durou dez dias e interrompeu o fornecimento de combustíveis, alimentos e outros itens essenciais, fez com que centenas de pessoas formassem filas em postos de gasolina e supermercados, amedrontados de uma possível escassez no estoque. Com todas as suas contradições, tal paralisação mostra a magnitude da força de uma categoria sem privilégios e distante de qualquer idealização de classe, mas que sustenta grande parte da distribuição logística do país.

Sem romantismo ingênuo ou idealizações, a obra de Marcos arriscou-se a encenar uma parcela da classe trabalhadora enquadrada dentro do espírito político daquilo que realmente foram os anos após o golpe, isto é, o espírito da derrota que, se não alcançou a esfera cultural, conseguiu trancar a possibilidade de conexão entre a *intelligentzia* e sindicatos com o proletariado e o campesinato⁷. No entanto, tais personagens não são

⁷ “Essa situação cristalizou-se em 1964, quando *grosso modo* a intelectualidade socialista, já pronta para prisão, desemprego e exílio, foi poupada. Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Cortadas naquela ocasião as pontes entre o movimento cultural e as massas, o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita floresceu extraordinariamente. Com altos e baixos essa solução de habilidade durou até 1968, quando nova massa havia surgido, capaz de dar força material à ideologia: os estudantes, organizados em semiclandestinidadade” (SCHWARZ, 2008, p. 72). Nas palavras de Napolitano (2014, p. 20-1): “Não por acaso, o furor punitivo dos golpistas vitoriosos se voltou, em um primeiro momento, contra dois grupos sociais: as elites políticas (incluindo-se nela os intelectuais identificados com o projeto reformista) e as classes trabalhadoras organizadas. Para as primeiras, o governo militar inventou o Ato Institucional. Para as segundas já havia a CLT, a Consolidação das Leis de Trabalho, de 1943, que tanto tem um viés protecionista quanto tutelar sobre a classe operária. Para as lideranças camponesas dos rincões do Brasil, havia a tradicional pistolagem, despreocupada com leis e outras mediações trabalhistas, a serviço dos fazendeiros”.

vistos através das lentes do paternalismo, tampouco merecem nossa compaixão, mas são retratados por meio de um realismo austero e informal, capaz de trazer em cena sua profundidade subjetiva: elas desejam, sonham e, acima de tudo, falam. É a busca dessa riqueza espiritual que parece ser o objetivo declarado do autor. Em entrevista concedida ao programa Roda Viva, em 1988, Marcos (1988) declama:

Eu procuro me esforçar para conhecer todos os destinos. Quero conhecer o desespero de um ator quando ele treme diante do público porque esquece o texto; quero conhecer a solidão daquela garotinha quando ela é obrigada a migrar e ficar no seio da família estranha como empregada doméstica; 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 [...] se, de alguma maneira, eu arranhei seu coração esta noite, não me queira mal: arrebente, soluce, chore comigo.

No entanto, outro ensinamento amargo que a obra de Marcos nos mostra é a face violenta e autodestrutiva que pode tomar forma em todos aqueles abandonados à própria sorte. De maneira similar aos destinos de Tonho e Paco, a manifestação popular pode apresentar traços retrógrados e horripilantes: boa parte dos integrantes da greve dos caminhheiros de 2018 fizeram coro à campanha que elegeu um ex-militar de direita, apologista confesso de métodos de tortura e saudosista da ditadura civil-militar, à presidência em 2019. Outras manifestações a favor do candidato portavam, despudoradamente à luz do dia, símbolos nazifascistas e de outras organizações que pregam a supremacia racial, a eugenia, a submissão da mulher, etc.

Tais incertezas e contradições, não podem, obviamente, encontrar soluções somente nos palcos. Mas é nestes que aquelas adquirem uma síntese poderosa e significativa. A obra de Plínio Marcos também nos ensina que a classe trabalhadora está longe de ser uma massa homogênea, mas é composta por subjetividades heterogêneas que, apesar de enquadradas dentro de uma estrutura sócio-histórica determinada, ainda sonham e desejam. Com suas histórias, Plínio Marcos deseja tocar o núcleo sensível dos homens e das mulheres que, mesmo escondido dentro da casca endurecida pelo cotidiano, ainda resiste.

Referências

MARCOS, Plínio. Dois perdidos numa noite suja. In: MAGALDI, Sábato (Org.) **Melhor teatro**. São Paulo: Global, 2012, p. 35-63.

MARCOS, Plínio. [Entrevista concedida a] Antônio Carlos Ferreira, Cacá Rosset, Ninho Moraes, Sérgio Lhamas, Paula Dip, Kleber de Almeida, Luiz Fernando Ramos, Marcos Kaloy, Antonia Chagas. **Roda Viva**. São Paulo: TV Cultura, 15 de fevereiro de 1988. Programa de TV.

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

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. Perspectiva: São Paulo, 1996.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das letras, 2008. cap. 7, p. 70-111.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Latência e Ética. In: MENDES, Oswaldo. **Bendito maldito**: uma biografia de Plínio Marcos. São Paulo: Leya, 2009. Prefácio, p. 5-10.

Submetido em: 17 jan. 2022

Aprovado em: 08 abr. 2022