

**Renata Baum Ortiz**

**Do malandro ao marginal: as personagens de Plínio Marcos e Mário  
Bortolotto**

**Porto Alegre, 2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ESTUDOS DE LITERATURA  
LITERATURA COMPARADA**

Renata Baum Ortiz

**Do malandro ao marginal: as personagens de Plínio Marcos e Mário  
Bortolotto**

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva

**Porto Alegre, 2013**

## **Agradecimentos**

Primeiramente, gostaria de agradecer muitíssimo a Mário Bortolotto pela atenção durante as nossas conversas, que acabaram suscitando o foco deste trabalho.

À Morgana Kretzman por ter idealizado e produzido o evento Universo Bortolotto no ano passado, em Porto Alegre, o que me possibilitou entrevistar o autor de minha pesquisa sem precisar sair da cidade.

Ao escritor Hermes Bernardi Junior, que me apresentou ao Mário Bortolotto durante um seminário do Palco Giratório, em maio de 2011.

À Márcia Ivana, minha orientadora, por me permitir escrever com autoria. Obrigada por apoiar minha mudança de tema, por cortar os excessos e pelo incentivo.

À professora Rita Lenira de Freitas Bittencourt, por ser responsável pelo surgimento da minha vontade de trabalhar com o texto dramaturgico, graças às aulas do curso de Especialização em Literatura Brasileira, em 2010.

Ao meu companheiro de todas as horas, Mariano Bay de Araujo. Obrigada pela leitura, pelas discussões teóricas e por ter cuidado quase sozinho da nossa casa nos últimos meses.

Aos meus pais, que souberam entender as ausências e proporcionaram todo o ambiente necessário à escrita nas vezes em que usei sua casa como “retiro” acadêmico.

À Dinara Regina Schubert Severo, pela leitura e pelos comentários que muito contribuíram neste trabalho.

A todos os excelentes professores de teoria da literatura da UFRGS e da PUC-RS pelos quais passei durante o mestrado em Literatura Comparada.

## Resumo

Este trabalho versa sobre as personagens de tipo marginal através da análise do texto de duas peças teatrais contemporâneas. A primeira obra é *Dois perdidos numa noite suja* (1966), de Plínio Marcos, e a segunda *Nossa vida não vale um Chevrolet* (1990), de Mário Bortolotto, dois importantes dramaturgos brasileiros que apresentam alguns interessantes pontos de encontro e também de distanciamento passíveis de análise. Para examinar as diferenças na construção de personagens marginais feita por cada um dos dramaturgos, foram selecionadas duas peças de temática semelhante: ambas são protagonizadas por personagens que atuam como ladrões. No entanto, em Plínio Marcos as personagens são conduzidas à marginalidade como meros fantoches do destino, enquanto em Mário Bortolotto o ato de ser marginal integra, desde o início da peça, a identidade dos protagonistas. A análise irá contar, principalmente, com as teorias sobre a personagem do teatro, de Décio de Almeida Prado, com as análises da figura do malandro, feitas por Antonio Candido e por Roberto DaMatta, e sobretudo com a ideia de substituição do malandro pelo marginal, desenvolvida por João César Rocha. Em virtude de ambas as peças terem sido adaptadas para o cinema, isso também será contemplado nesta dissertação. A peça de Plínio Marcos teve duas adaptações, as quais foram intituladas *Dois perdidos numa noite suja* (1970) e *2 perdidos numa noite suja* (2002), e a versão da peça de Bortolotto teve o título alterado para *Nossa vida não cabe num Opala* (2008). Essas adaptações serão aqui abordadas a fim de verificar se as características desses marginais se mantêm nessa outra linguagem que confere à personagem maior autonomia em relação aos seus criadores originais. Ao final de todas essas etapas, esta pesquisa pretende examinar a possibilidade de ver no malandro a origem do marginal e como, em virtude do diferente contexto histórico de ambos os dramaturgos, essa condição é responsável por distanciar dois autores sempre tão comparados.

**Palavras-chave:** Plínio Marcos; Mário Bortolotto; teatro brasileiro; cinema; malandro; marginal

## Abstract

This dissertation is about the marginal character type by analyzing the texts of two contemporary dramas. The first one is *Dois perdidos numa noite suja* (1966) by Plínio Marcos, and the second one is *Nossa vida não vale um Chevrolet* (1990) by Mário Bortolotto, two important Brazilian playwrights that present some interesting common elements as well as differences that can be examined. In order to investigate the different constructions of marginal characters created by the playwrights, two plays were selected according to a similar theme: both plays present thieves as main characters. However, in Plínio Marcos's play the characters are conducted to a marginal life in the condition of fortune's puppets, while in Mário Bortolotto's, the act of being a marginal, since the beginning of the play, is a part of the character's identity. The analysis will be based upon the theories regarding drama characters by Décio de Almeida Prado, the analysis of the Brazilian *malandro* character by Antonio Candido and by Roberto DaMatta, and, above all, the idea of the replacement of *malandro* by marginal, developed by João César Rocha. Considering both plays have movie adaptations, it will be a topic studied in this dissertation as well. Plínio Marcos's play had two movie adaptations *Dois perdidos numa noite suja* (1970) and *2 perdidos numa noite suja* (2002), and the movie version of Bortolotto's play had a different title as *Nossa vida não cabe num Opala* (2008). The adaptations will be analyzed in order to verify if the traces of these marginal characters are maintained in the cinema language, since it grants more autonomy to the characters, compared to its original creation. In the end, this research intends to investigate the possibilities of seeing the origin of the marginal in the figure of the *malandro* and to examine how this view, originated from the historical differences in the context of these two playwrights, is responsible for the distance between these two authors often compared.

**Keywords:** Plínio Marcos; Mário Bortolotto; Brazilian drama; cinema; malandro; marginal

A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida a seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase-palavra é defecada ao invés de falada.  
Falha a fala. Fala a bala.

Paulo Lins, *Cidade de Deus*

## Sumário

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Introdução</b> .....  | <b>8</b>  |
| <b>1. A personagem no teatro</b> .....                                       | <b>12</b> |
| <b>2. A figura do malandro na cultura brasileira</b> .....                   | <b>17</b> |
| <b>3. O marginal substitui o malandro</b> .....                              | <b>26</b> |
| 3.1 (Malandros ou) Marginais no cinema brasileiro? .....                     | <b>34</b> |
| <b>4. Resquícios do malandro em Plínio Marcos</b> .....                      | <b>35</b> |
| 4.1 O Brasil de Plínio Marcos .....  | <b>35</b> |
| 4.2 O teatro de Plínio Marcos .....  | <b>37</b> |
| 4.3 <i>Dois perdidos numa noite suja</i> : as personagens .....              | <b>39</b> |
| 4.4 <i>Dois perdidos numa noite suja</i> : a peça.....                       | <b>41</b> |
| 4.5 <i>Dois perdidos numa noite suja</i> : as versões cinematográficas ..... | <b>52</b> |
| <b>5. O marginal de Mário Bortolotto</b> .....                               | <b>56</b> |
| 5.1 O Brasil de Mário Bortolotto.....  | <b>56</b> |
| 5.2 O teatro de Mário Bortolotto .....                                       | <b>58</b> |
| 5.3 <i>Nossa vida não vale um Chevrolet</i> : as personagens .....           | <b>60</b> |
| 5.4 <i>Nossa vida não vale um Chevrolet</i> : a peça.....                    | <b>65</b> |
| 5.5 O caso da personagem Sílvia .....  | <b>68</b> |
| 5.6 <i>Nossa vida não vale um Chevrolet</i> – a versão cinematográfica ..... | <b>72</b> |
| <b>Conclusão</b> .....   | <b>75</b> |
| <b>Referências</b> .....   | <b>80</b> |
| <b>Anexos</b> .....  | <b>84</b> |

## Introdução

Mário Bortolotto é constantemente comparado a Plínio Marcos em virtude do universo decadente e das personagens marginais presentes em sua dramaturgia. Em virtude do evento Universo Bortolotto, produzido pela atriz Morgana Kretzman no ano passado, em Porto Alegre, consegui realizar uma entrevista com o dramaturgo. Nessa situação, quando perguntei sobre como ele via tal comparação, obtive como resposta: “Acho que Plínio é bossa nova, e eu sou mais *rock and roll*” (Bortolotto, 2012).

Motivada pelas comparações e pela opinião de Mário Bortolotto, esta dissertação versará sobre as personagens de tipo marginal presentes nas peças *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, e *Nossa vida não vale um Chevrolet*, de Mário Bortolotto, a fim de examinar semelhanças e diferenças entre os dramaturgos.

O estudo sobre a dramaturgia de Plínio Marcos irá dialogar com aquela de Bortolotto, a fim de jogar luz ao entendimento que podemos ter a respeito daquilo que aproxima e distancia os dois autores. Também irá contribuir para que possamos entender o caminho percorrido pela personagem marginal nas poucas décadas que separam Plínio de Bortolotto.

Conhecido por apresentar em sua dramaturgia personagens à margem da sociedade, então, o universo dramático de Mário Bortolotto é considerado semelhante ao de Plínio Marcos, seu antecessor. Sobre o caminho iniciado por Plínio, Sábato Magaldi (2004, p. 308) reconhece que “os autores que se seguiram a Plínio beneficiaram-se demais da ruptura cujo crédito lhe pertence”.

É verdade que a crueza do texto, o excessivo uso de palavrões e os subtipos sociais de Bortolotto muito nos fazem lembrar a obra dramática de Plínio Marcos. No



entanto, é preciso salientar que há significativas diferenças entre ambas. Para examinar esses pontos de desencontros, as peças selecionadas para análise apresentam personagens com a mesma atividade marginal: tanto os irmãos da família Castilho, em *Nossa vida não vale um Chevrolet*, quanto os companheiros de quarto na periferia de uma grande cidade Paco e Tonho, de *Dois perdidos numa noite suja*, são ladrões. No entanto, nesta última, as personagens são conduzidas tragicamente à marginalidade, ao passo que, naquela, ser marginal é constituinte da identidade dos protagonistas desde o início da peça.

Com o objetivo de pôr em comparação os dois dramaturgos, parte-se de uma discussão teórica que pretende dar o suporte necessário para a análise das referidas peças. Assim, o primeiro capítulo apresenta a teoria de Décio de Almeida Prado no ensaio “A personagem do teatro”. Nesse ensaio, o autor discute as principais características da personagem do teatro – elemento do texto dramático que permite conhecer as características do próprio texto. Por essa qualidade, a personagem será o principal objeto de análise desta dissertação.

No capítulo “A figura do malandro na cultura brasileira”, serão abordadas as principais teorias sobre o malandro tanto na literatura como na cultura brasileira. Primeiramente é apresentada a *dialética da malandragem*, categoria criada por Antonio Candido para classificar o romance *Memórias de um sargento de milícias* como o primeiro romance malandro da nossa literatura. Em seguida, veremos a análise feita por Roberto DaMatta sobre a importância da figura do malandro na constituição da identidade brasileira. DaMatta apropria-se do conceito de Candido e aprofunda-o relacionando identidade e produção cultural.

A base teórica do capítulo “O marginal substitui o malandro” é a *dialética da marginalidade*, concebida por João César Rocha. A partir da teoria de Rocha e de alguns outros autores que analisam a arte dita marginal, tornam-se mais evidentes as características que distanciam Plínio Marcos e Mário Bortolotto. João César Rocha aponta para a impossibilidade de utilizar a dialética da malandragem para analisar a atual, e crescente, produção artística que põe em foco a violência. Neste capítulo também será feita uma breve reflexão acerca da diferença entre o marginal representado na literatura e no cinema, a fim de embasar a análise das versões cinematográficas de *Dois perdidos numa noite suja* e *Nossa vida não vale um Chevrolet*.

O capítulo seguinte é sobre Plínio Marcos e irá trazer o contexto histórico do Brasil à época do dramaturgo, bem como sua história com o teatro em meio à censura militar. Em seguida serão analisadas as personagens e a trama da peça *Dois perdidos numa noite suja*, sempre relacionados ao contexto da época em que se inserem. Retomando os capítulos teóricos, será possível analisar os protagonistas Tonho e Paco, que ao longo da peça irão se transformar em bandidos, à luz das teorias sobre o malandro e o marginal, a fim de perceber que traços de um ou outro tipo constituem os protagonistas em cena. Por último, temos as versões cinematográficas da peça, que, colocadas em comparação, trarão ainda outras possibilidades de pensar o marginal.

O quinto capítulo é dedicado a Mário Bortolotto. Assim como no anterior, aqui também é realizada uma contextualização do País neste tempo em que o dramaturgo vive e produz seus textos. Em virtude dos numerosos relatos sobre sua própria obra, bem como das opiniões a respeito de diversos assuntos, o *blog* pessoal de Bortolotto foi fundamental para a construção deste capítulo. As discussões teóricas dos primeiros capítulos são recuperadas para analisar os protagonistas de *Nossa vida não vale um Chevrolet*. Diferentemente do que acontece com as personagens da peça de Plínio, aqui serão analisados marginais estabelecidos como tal desde o início da peça. A análise da versão cinematográfica da peça encerra o capítulo.

Ao longo do trabalho, bem como durante a leitura dos referidos dramas, ficam evidentes outras possibilidades de abordar as obras, inclusive invertendo as categorias aqui analisadas. Por exemplo, se pensarmos na palavra *marginal* como significando os excluídos do centro social, certamente as personagens de Plínio Marcos seriam centrais para tal análise. Nesse mesmo sentido, se pensarmos no uso da inversão de valores sociais para, saindo da margem, pertencer a uma nova ordem social, as personagens de Mário Bortolotto constituiriam *malandros* autênticos – até mesmo pelo riso que, por vezes, essas personagens provocam com os excessos de violência representados.

Consciente das diversas possibilidades de análise tanto das categorias malandro e marginal quanto das obras de Plínio Marcos e Mário Bortolotto, esta dissertação detém-se sobre os aspectos da malandragem nas personagens de Plínio e sobre os aspectos da marginalidade em Bortolotto. O malandro aqui é visto, sobretudo, como aquele que dá um “jeitinho” para pertencer à sociedade, ao passo que o marginal aqui é o autêntico bandido. A escolha por essas categorias deu-se por serem tais características as

mais evidentes logo ao primeiro contato com as obras escolhidas: as personagens de Plínio não querem ser bandidas, contrariamente aos orgulhosos e reconhecidos assaltantes de Bortolotto.

Por fim, tendo problematizado as constantes comparações feitas entre Plínio Marcos e Mário Bortolotto, este trabalho deve conseguir apontar as semelhanças e, sobretudo, as diferenças existentes ambos. Busco um entendimento mais aprofundado a respeito de quem são essas personagens, como e em que elas diferem e que causas extratextuais estão relacionadas com tais diferenças.

## 1. A personagem no teatro

Como mencionado na introdução deste trabalho, as obras aqui trabalhadas serão textos dramáticos, o que fará com que as personagens estejam no foco de toda a análise feita. Isso porque, como veremos neste capítulo, de acordo com Décio de Almeida Prado, o elemento que faz a história existir no teatro é justamente a personagem. E é por essa característica que considero ser a análise da personagem o melhor modo de compreender os elementos que caracterizam as obras de ambos os dramaturgos.

No início do ensaio “A personagem no teatro”, Prado inicia apontando as semelhanças que existem entre o romance e a peça teatral. Para o autor, são óbvios os aspectos em que ambos os gêneros se aproximam:

As semelhanças entre o romance e a peça de teatro são óbvias: ambos, em suas formas habituais, narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas. (PRADO, 1974, p. 83)

No entanto, no referido ensaio, o que interessa para o autor são as diferenças entre os gêneros; é nesse momento que entra em cena a personagem – que é o elemento do teatro predominante neste estudo. Segundo Prado (1974, p. 84), na peça teatral “as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas.”.

A personagem de teatro dirige-se ao público, dispensando o narrador. Assim, envolve-o de tal forma na história mostrada (e não contada, como acontece no romance, por exemplo) que o leva a encará-la como se fosse mesmo a realidade (PRADO, 1974, p. 85).

Décio de Almeida Prado irá, ainda, refletir sobre as várias possibilidades de caracterizar a personagem no teatro. Segundo o teórico, os “manuais de *playwriting* indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito.” (PRADO, 1974, p. 88). E, após, discute cada um desses casos, como irei expor aqui de modo breve.

Em relação ao que a personagem revela sobre si, Prado chama atenção para a condição de a peça não ser tão propícia às reflexões sobre o íntimo da alma humana, como acontece no fluxo de consciência de alguns romances modernos. No entanto, aponta três importantes veículos de introspecção das personagens. São eles o confidente – uma espécie de *alter ego* do herói, podendo ser um amigo ou empregado que escuta suas confissões mais íntimas –, o aparte – no qual o público é este confidente que ouve os planos “pensados” em voz alta pela personagem – e o monólogo – que teve seu auge nos séculos XVII e XVIII, mas que se tornou aceitável somente em ocasiões especiais no realismo moderno, considerando a rara ocorrência em que alguma personagem teria a oportunidade de estar absolutamente só em cena, em uma conversa consigo mesma (PRADO, 1974, p. 90-91).

Para o autor, porém, essas formas em que a personagem se revela por si própria seriam um tanto artificiais ao teatro. Contrariamente ao que ocorre na segunda maneira de caracterizar a personagem, que é pelo que ela faz. De acordo com Prado,

A ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo. Drama, em grego, significa etimologicamente ação: se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva. (PRADO, 1974, p. 91)

Ainda neste aspecto da ação como meio de determinar as características das personagens, o autor irá apontar como considerável a quantidade de teóricos que definem o

teatro justamente como a “arte do conflito”. Tal definição estaria justificada pelo fato de que

somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente. (PRADO, 1974, p. 92)

A ação, portanto é a maneira mais empregada para a apresentação das identidades no teatro. E é por esse meio que as peças de Plínio Marcos e Mário Bortolotto irão expor as personalidades de suas personagens. É o embate entre indivíduos diferentes que irá predominar nas duas peças analisadas neste trabalho.

Por fim, Prado aborda o último modo de caracterização da personagem que é, então, aquele no qual uma fala sobre a outra. Neste caso, o autor se expressa por meio das personagens, proporcionando-lhes, por isso, uma criticidade que de outra forma não apresentariam. No entanto, essa caracterização, embora muito utilizada no passado – por dramaturgos como Sófocles<sup>1</sup>, que aparecia pela voz do coro, ou com Shakespeare<sup>2</sup>, que elevava suas personagens exatamente ao carregá-las com suas reflexões de autor –, foi condenada pelo realismo moderno, que tirou o autor de cena até o teatro de tese<sup>3</sup>.

E é importante, aqui, focar nesse tempo em que o autor foi expulso da cena, em virtude da mudança fundamental que isso causou à personagem levada ao público:

O realismo moderno [...] condena a personagem a ser unicamente ela mesma, expulsando o autor de cena, relegando-o aos bastidores, onde deve permanecer invisível e em silêncio. Baixa em consequência o tônus humano do texto: já não se trata de representar heróis, seres excepcionais, e sim pobres-diabos que não merecem às vezes a simpatia nem sequer do autor. (PRADO, 1974, p. 95)

---

<sup>1</sup> Um dos grandes autores da tragédia grega do século V a. C. Entre suas peças completas, temos *Electra*, *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*.

<sup>2</sup> Poeta e dramaturgo inglês, que viveu entre os séculos XVI e XVII. Entre suas peças mais conhecidas, estão as tragédias *Macbeth*, *Hamlet*, *Rei Lear* e *Romeu e Julieta*.

<sup>3</sup> O teatro de tese é uma espécie de teatro didático, surgido na metade do século XIX, que trouxe para o palco a figura do *raisonneur*, que é o um “porta-voz” do autor, responsável por explicar as razões da peça. Segundo Prado, “Ibsen solucionou o impasse permitindo que as personagens compreendessem e discutissem com lucidez os próprios problemas” (1974, p. 95).

No que diz respeito à representação dos pobres-diabos, podemos encontrar essas figuras tanto em *Dois perdidos numa noite suja* como em *Nossa vida não vale um Chevrolet*. É importante, portanto, que tenhamos claras as ideias de Prado sobre a personagem a partir do realismo moderno. A análise das peças dos dois dramaturgos terá como ponto de partida justamente o olhar sobre esses seres nada excepcionais que estão presentes também na cena contemporânea.

O teórico ainda destaca Brecht que, na primeira metade do século XX, criou um teatro atuante, nada contemplativo, em que há consciência de se estar no teatro e também dos elementos que o constituem – autor, personagem e ator estão presentes para o público que é consciente e também elemento ativo no teatro épico.

Por fim, Décio de Almeida Prado conclui seu artigo com a constatação de ser a personagem

um paradoxo, porque essa criatura nascida da imaginação do romancista ou do dramaturgo só começa a viver, só adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando toma em mãos as rédeas do seu próprio destino: o espantoso de toda criação dramática — em oposição à lírica — é que o autêntico criador não se reconhece na personagem a que deu origem. (PRADO, 1974, p. 100-101)

E assim finaliza por dizer que a grande diferença entre a personagem do romance e a do teatro é que no último ela se encontra sozinha no palco, com a possibilidade de cortar totalmente o fio que a liga ao autor. Por este trabalho referir-se quase que exclusivamente à análise dos textos, perderemos a possibilidade de verificar a autonomia das personagens no palco. No entanto, colocarei nos Capítulos sobre os autores, após discutir seus textos, uma breve investigação sobre as adaptações para o cinema de ambas as peças.

Por ser a própria existência da peça teatral, a personagem é o principal elemento de análise desse tipo de texto. Como será possível perceber, tanto em *Dois perdidos numa noite suja* como em *Nossa vida não vale um Chevrolet* é através dos conflitos que conheceremos cada identidade. E se podemos falar sobre diversas condições da peça é somente porque as personagens nos deixam saber. Ambos os autores não se fazem ouvir senão pelas raras rubricas que deixaram entre alguns diálogos.

Nos capítulos 2 e 3, dois tipos de personagens serão discutidos a fim de esclarecer características históricas, sociais e identitárias das referidas peças. A leitura comparada de ambos os textos dramáticos trouxe à tona semelhanças e diferenças entre a obra dos dois autores. Características essas que merecem um olhar mais atento. Somente pela compreensão das personagens será possível dizer qualquer coisa sobre a própria peça ou mesmo sobre os seus autores. Na tentativa de entender o que separa e/ou aproxima os sempre comparados Plínio Marcos e Mário Bortolotto, a análise atenta dos tipos de protagonistas que compõe suas obras é imprescindível. É isso que irá viabilizar o conhecimento sobre quem são esses dramaturgos – no sentido de saber em que local e tempo históricos encaixam-se suas produções.



## 2. A figura do malandro na cultura brasileira

No ensaio “Dialética da malandragem”, Antonio Candido busca caracterizar o romance *Memórias de um sargento de milícias* a partir de uma discussão sobre o modo como esse vinha sendo definido pela crítica até então. Segundo Candido,

o argumento de que ele é um romance picaresco, muito difundido a partir de Mário de Andrade (que todavia não diz bem isto), recebeu um cunho de aparente rigor da parte de Josué Montello, que pensa ter encontrado as suas matrizes em obras como *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554) e *Vida y hechos de Estebanillo González* (1645). (CANDIDO, 1989, p. 116-117)

Candido irá problematizar esse ponto de vista, apontando algumas diferenças entre o romance de Manuel Antônio de Almeida e os pícaros espanhóis. Primeiramente há o fato de que, em geral, os pícaros narram suas histórias, fechando um único ponto de vista, ao passo que Manuel Antônio de Almeida constrói seu romance em terceira pessoa, com um narrador que altera o ângulo – de Leonardo Pai para o Filho, e também para o Compadre, a Comadre e a Cigana (CANDIDO, 1989, p. 117-118).

Há a semelhança da origem humilde, no entanto, os pícaros costumam ser ingênuos corrompidos pela realidade bruta. Já o Leonardo das *Memórias* é bastante protegido da miséria pelo padrinho, não precisando romper com antigas crenças ingênuas para se vingar da realidade, ou coisa que o valha. Isso faz de Leonardo um “malandro feito,

como se se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias.” (CANDIDO, 1989, p. 118).

Do mesmo modo que os pícaros, Leonardo também é um tipo simpático, e sua espontaneidade o conduz à condição de fantoche guiado pelos fatos que surgem casualmente pela vida. Contrariamente ao aprendizado que as consequências da espontaneidade causariam à personagem de uma narrativa picaresca, no romance de Manuel Antônio de Almeida não há nenhuma aprendizagem com a experiência – como um verdadeiro fantoche (CANDIDO, 1989, p. 119).

Em relação ao uso que faz das palavras também há uma distinção interessante: se os romances picarescos abusam da obscenidade, *Memórias de um sargento de milícias* traz um vocabulário bastante limpo. Nos momentos em que utiliza alguma permissividade, ainda que repleto de ironia, é possível ver “certa tintura de sentimento amoroso”. (CANDIDO, 1989, p. 121).

Então Candido encontra uma nova e fundamental maneira de caracterizar a personagem de *Memórias*. É definido da seguinte forma o primeiro malandro da literatura brasileira:

Digamos então que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira [...]. Malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em *Macunaíma* e que Manuel Antônio com certeza plasmou espontaneamente [...]. (CANDIDO, 1989, p. 121)

Assim como o pícaro, o malandro também não deixa de possuir traços folclóricos comuns às grandes narrativas de aventuras. Manuel Antônio de Almeida, em virtude da possibilidade garantida pelo caráter popular de seu romance, reduziu “os fatos e os indivíduos a situações e tipos gerais” (CANDIDO, 1989, p. 124). Mas esses tipos, menos estavam ao serviço de uma documentação fiel da sociedade do tempo do Rei do que de uma visão (bastante instintiva) da movimentação, da “sina”, das pessoas nessa sociedade.

No mesmo ensaio, ao tratar de alguns aspectos da malandragem no romance *Memórias de um sargento de milícias*, Antonio Candido fala sobre a dialética da ordem e da desordem, que seria um oscilar entre o dever e a transgressão. O autor aponta que o

referido romance traz dois estratos universalizadores: um de caráter mais abrangente dos tradicionais *tricksters*<sup>4</sup> da cultura; outro mais restrito aos fatos que tratam de uma parte específica do primeiro estrato – que seria o caso brasileiro. Este último, que é o que nos interessa, é aquilo que o crítico define como *conflito da ordem e da desordem*. Segundo Candido, tal conflito, gerado pela formalização do social no estético, é apresentado com:

(1) a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados; (2) a sua correspondência profunda, muito mais que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX. (CANDIDO, 1989, p. 131)

Essa sociedade da ordem e da desordem é a mesma sociedade das “alianças, das carreiras, da herança” (CANDIDO, 1989, p. 134). A ordem dita convencional nessa sociedade brasileira em que aparece o tipo malandro é externa, não atinge as consciências, é “vigiada” pela figura da polícia – no caso das *Memórias de um sargento de milícias*, pela personagem do major Vidigal. No romance de Manuel Antônio de Almeida, Leonardo oscila entre a ordem e a desordem até integrar-se na primeira, no momento em que Vidigal desce ao polo da desordem, almejando favores para si, e transforma Leonardo em sargento. Daí que

o mundo hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido, quando os extremos se tocam e a habilidade geral dos personagens é justificada pelo escorregão que traz o major das alturas sancionadas da lei para complacências duvidosas com as camadas que ele reprime sem parar. (CANDIDO, 1989, p. 138)

Os elementos que o teórico usa para ilustrar o romance malandro de Manuel Antônio de Almeida parecem dar algumas pistas de que o marginal do nosso tempo – do tempo de Plínio mais que do de Bortolotto, possivelmente – tem uma origem no romântico malandro brasileiro. Ou seja, da mesma forma como o faz com as *Memórias de um sargento de milícias*, as palavras de Candido definem bem a presença dos valores morais

---

<sup>4</sup> O professor de Antropologia da USP, Renato da Silva Queiroz, define um *trickster* da seguinte maneira: “Em geral, o *trickster* é o herói embusteiro, ardiloso, cômico, pregador de peças, protagonista de façanhas que se situam, dependendo da narrativa, num passado mítico ou no tempo presente. A trajetória deste personagem é pautada pela sucessão de boas e más ações, ora atuando em benefício dos homens, ora prejudicando-os, despertando-lhes, por consequência, sentimentos de admiração e respeito, por um lado, e de indignação e temor, por outro.” (1991, p. 2).

em *Dois perdidos numa noite suja*, pois nessa peça também parece haver “uma espécie de balanceio entre o bem e o mal, compensados a cada instante um pelo outro sem jamais aparecerem em estado de inteireza.” (CANDIDO, 1989, p. 143).

A representação da ordem e da desordem na dialética da malandragem, segundo Candido, estaria organizada não em uma relação binária, como poderíamos supor por haver a nomeação de dois elementos, mas em uma tríade. Dessa maneira, em cima, do lado da ordem, estariam os seguidores das normas sociais, ao passo que abaixo estariam os que vivem em oposição a elas; completando a tríade, entre ambos os polos, haveria um centro em que alguns indivíduos seriam, vez ou outra, atraídos para cima ou para baixo. Vejamos como sistematiza o autor:

Acima [da personagem central do romance, Leonardo] estão os que vivem segundo as normas estabelecidas, tendo no ápice o grande representante delas, major Vidigal; abaixo estão os que vivem em oposição ou pelo menos integração duvidosa em relação a elas. Poderíamos dizer que há, deste modo, um hemisfério positivo da ordem e um hemisfério negativo da desordem, funcionando como dois ímãs que atraem Leonardo [...]. (CANDIDO, 1989, p. 132)

Antonio Candido aponta-nos algumas possibilidades históricas que deram origem à figura do malandro, por exemplo, quando diz que no Brasil, ao contrário do que ocorreu nos Estados Unidos, os grupos ou os indivíduos nunca tiveram a obsessão pela ordem ou pela liberdade. Sobre o que ocorreu no processo histórico norte-americano, Candido destaca que

o duro modelo bíblico do povo eleito, justificando a sua brutalidade com os não eleitos, os outros, reaparece nessas comunidades de leitores quotidianos da Bíblia. Ordem e liberdade – isto é, policiamentos internos e externos, direito de arbítrio e de ação violenta sobre o estranho –, são formulações desse estado de coisas. (CANDIDO, 1989, p. 145)

No Brasil, a ausência dessa relação com a ordem, essa despreensão em construir uma população homogênea, facilitou a convivência entre grupos estranhos – e fez o País ganhar “em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência” (CANDIDO, 1989, p. 145).

Será interessante pensar a origem da personagem marginal a partir das transformações do malandro, como veremos na passagem da dialética da malandragem à dialética da marginalidade, proposta pelo pesquisador João Cezar de Castro Rocha (2004). Assim, poderemos visualizar o marginal da obra de Plínio Marcos como estando mais próximo do malandro de Manuel Antônio de Almeida do que o marginal mais contemporâneo e agressivo, que é o de Mário Bortolotto.

Em seu livro *Carnavais, malandros e heróis* (1997), Roberto DaMatta continua a discussão sobre a figura do malandro na cultura brasileira. O pesquisador busca contar a nossa história de maneira não linear como as tradicionais com seus mocinhos e bandidos, mas por meio de uma “reflexão sobre seus personagens principais: seus malandros e seus heróis” (DAMATTA, 1997, p. 14). Segundo o autor,

Discutir as peculiaridades de nossa sociedade é estudar também essas zonas de encontro e mediação, essas praças e adros dados pelos carnavais, pelas procissões e pelas malandragens, zonas onde o tempo fica suspenso e uma nova rotina deve ser repetida ou inovada, onde os problemas são esquecidos ou enfrentados; pois aqui – suspensos entre a rotina automática e a festa que reconstrói o mundo – tocamos o reino da liberdade e do essencialmente humano. (DAMATTA, 1997, p. 16)

Entender os diferentes tipos e seus espaços sociais, portanto, é de fundamental importância para a compreensão da nossa organização social. DaMatta procura diferenciar a especificidade sociológica do Brasil daquela de outros países americanos – ou seja, o teórico trabalha com as diferenças na comparação desses países de história também colonial. Para esse autor, é preciso interpretar as nossas ações, os momentos em que aparece nossa identidade. Identidade de um País em que, “ao contrário dos Estados Unidos, nunca dizemos ‘iguais, mas separados’, porém ‘diferentes, mas juntos’, regra de ouro de um universo hierarquizante como o nosso.” (DAMATTA, 1997, p. 16-17).

Ao tratar, mais adiante no livro, da questão do indivíduo na nossa sociedade, DaMatta aborda tanto as situações em que tal noção realmente importa quanto aquelas em que esse indivíduo passa a compor as chamadas entidades sociais. Para o autor, o ato da individualização no Brasil abrange o ato de recusar o mundo (o que também caracteriza a individualidade de países tradicionais, como a Índia), e também o ato de pertencer à entidade anônima das massas:

Trata-se, em ambos os casos, de recusar um poderoso sistema de relações pessoais. E isso, no caso brasileiro, conduz à rejeição da família, do compadrio, da amizade e do parentesco, deixando quem assim procede na situação de certos migrantes nossos conhecidos: inteiramente submetidos às leis impessoais da exploração do trabalho e ainda aos decretos e regulamentos que governam as massas que não têm nenhuma relação. (DAMATTA, 1997, p. 22).

De acordo com esse tipo de renúncia, então, se o indivíduo for, por exemplo, um migrante, “será provavelmente transformado em mero átomo no oceano dos indivíduos que passam a ser força de trabalho e podem ser impiedosamente explorados.” (DAMATTA, 1997, p. 22). E é essa a situação de Tonho, um dos protagonistas de *Dois perdidos numa noite suja*, como veremos detalhadamente no Capítulo 4 deste trabalho. Ao sair de seu meio familiar, Tonho perde as possibilidades de participar do jogo das alianças, explicado por Candido, pois não tendo amigos influentes, cai no polo negativo do ditado que afirma: aos amigos, tudo; aos inimigos, a lei – ditado que DaMatta irá ampliar para “aos bem relacionados, tudo; aos indivíduos (os que não têm relações), a lei”. (DAMATTA, 1997, p. 23).

Segundo DaMatta, entre a ordem e a desordem, há um terceiro elemento que compõe a nossa identidade, é o que podemos chamar de elemento *neutralizador*. No terreno dos rituais, se o carnaval é a festa da desordem e paradas como as do 7 de setembro são cerimônias da ordem, então as procissões religiosas são as procissões neutralizadoras. Já em termos de personagens, teríamos o malandro no carnaval, ou na desordem; o soldado, o “caxias”, nas paradas oficiais; e o renunciador, ou o peregrino, faria parte do elemento neutralizador.

O termo neutralizador é adotado por ser a Igreja, bem como suas festas, o local em que estariam presentes tanto malandros como autoridades. Já a figura do renunciador é representativa daqueles indivíduos que dizem não ao mundo como ele está apresentado, buscado outro mundo, outra alternativa de vida além do poder e da malandragem.

No universo da ordem, o que importa é o exterior (a farda, as medalhas, etc.), ao passo que no universo malandro o “coração”, o “sentimento” dita as regras a serem seguidas, sendo importante a criatividade (como vemos nas fantasias do carnaval) e as diferenças. De outro modo, o universo do renunciador é aquele sem discurso legal nem canto, mas com muita reza e busca de um mundo que não seja este.

É importante discutir estes três pontos para compreender que, não sendo nenhum deles estanque, qualquer dos três, vez ou outra, toca-se pelos outros na complexidade que compõe a identidade cultural. Antecipando a discussão sobre o marginal, tema do próximo Capítulo, cito DaMatta, quando esse diz que o malandro correria um risco de passar a marginal:

o *malandro* recobre um espaço social igualmente complexo, no qual encontramos desde o simples gesto de sagacidade, que, afinal, pode ser feito por qualquer pessoa, até o profissional dos pequenos golpes. O campo do *malandro* vai, numa gradação, da *malandragem* socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto desonesto [...] o *malandro* corre o risco de virar o marginal pleno [...]. (DAMATTA, 1997, p. 282-283)

DaMatta utiliza o mito de Pedro Malasartes para ilustrar o malandro que precisa abandonar seu lar geográfico, sua família, para encontrar um trabalho e um “bom patrão” que o permita entrar na sociedade. Na história, Pedro e seu irmão, João, precisam sair de casa para trabalhar.<sup>5</sup> João, contrariamente a Pedro, é honesto e trabalhador – característica que o faz ser explorado pelo patrão. Pedro, vadio e sagaz, consegue enganar o patrão de João, e vira herói da história por conseguir vingar o irmão.

Ao longo do capítulo temos diversas possibilidades de definir o malandro. A primeira delas é a que o diz “ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho”, até por ser visto por nós como alguém que não quer entrar em tal mercado; fator que DaMatta irá explicar de outra maneira ao final do capítulo:

os malandros preferem reter para si sua força de trabalho e suas qualificações. O vadio, assim, é aquele que não entra no sistema com sua força de trabalho, e fica flutuando na estrutura social, podendo nela entrar ou sair ou, ainda, a ela transcender. (DAMATTA, 1997, p. 305)<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> O drama de migração, também vivido por Tonho, aproxima-o do irmão de Pedro Malasartes. É em busca de melhores condições de vida, prometidas pelo sonho da cidade grande, que Tonho abandona o interior onde nasceu e se muda para um grande centro urbano. Assim como João, Tonho também é honesto e explorado – porém não conta com qualquer vínculo familiar, como João conta com Pedro.

<sup>6</sup> Em um primeiro momento, tal afirmação parece ir contra à análise feita por Candido, pois Leonardo entra na estrutura social. No entanto, logo nos damos conta de que essa entrada não se deu pela força de trabalho – Leonardo conseguiu o cargo de sargento graças aos favores prometidos ao major Vidigal. Além disso, ser sargento não exigiria qualquer tipo de força.

A partir da análise de Malasartes, pelos traços desse e de seu irmão em oposição aos do fazendeiro velho e rico que dá motivo à vingança do malandro, percebemos a importante relação entre a economia e a moral no Brasil. DaMatta verifica que o nosso sistema econômico estaria submetido ao sistema moral e isso seria sustentado pelas relações pessoais (DAMATTA, 1997, p. 299-302).

Para discutir o renunciador, no entanto, DaMatta não irá utilizar um tipo rezador, como parecia apontar o livro. Ele utiliza como exemplo a personagem, de João Guimarães Rosa, Augusto Matraga, o qual não consegue, sequer pela religiosidade, conter seus instintos violentos. O autor explica que há outra possibilidade de definir o renunciador, que é vê-lo como uma

vertente que capta [...] não só as águas turbulentas dos penitentes e rezadores, esses atores voltados para um “outro mundo”, mas também aquelas correntes que chegam das represas formadas pelos bandidos e marginais em geral, esses seres que parecem oscilar entre a ordem e a desordem [...]ficando, para usar a expressão de Guimarães Rosa, na “terceira margem do rio”. (DAMATTA, 1997, p. 322)

Ou seja, o renunciador é um ser que está no “meio”. E isso pode ser tanto por não querer nenhum dos lados estabelecidos e desejar outro mundo quanto para atacar a ordem, ficando entre a indiferença e a desordem. É interessante observar a diferença entre o malandro de Candido e o de DaMatta, pois o primeiro diz ser o malandro aquele que está entre a ordem e a desordem, ao passo que este último insere o malandro na desordem. DaMatta deixa o oscilar entre a ordem e a desordem – que para Candido era função do malandro – a cargo do renunciador. É o renunciador que mais se aproxima da figura do marginal aprofundada por João Cezar de Castro Rocha no próximo capítulo: ao contrário do malandro e do caxias, o renunciador aparece como aquele que não quer fazer parte de nenhum dos lados estabelecidos nesta nossa sociedade.

Adiantando a análise que será feita das peças em questão, será possível vislumbrar que, no momento em que Tonho, personagem de *Dois perdidos numa noite suja*, precisa de um par de sapatos para conseguir o seu emprego, ele ainda almeja fazer parte do polo da ordem. Seu problema para entrar na sociedade é a individualização, causada pela sua condição de imigrante, que não o permite participar do jogo das relações



pessoais. Já as personagens de Bortolotto, como veremos, não trazem em seu discurso qualquer desejo de sair da marginalidade em que se encontram.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> A exceção será a personagem Sílvia que ao longo da peça oscila entre a “terceira margem” e os dois polos de referência, sendo ora *caxias*, ora *renunciadora* em busca de um mundo alternativo. A personagem será analisada em pormenor no Capítulo referente ao drama de Bortolotto.

### 3. O marginal substitui o malandro

No artigo “A dialética da marginalidade”, João Cezar de Castro Rocha começa apresentando as diferenças significativas entre a peça *O pagador de promessas*, escrita por Dias Gomes no final da década de 1950, e o romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, publicado em 1997. Na primeira, a personagem Zé do Burro, na tentativa de tentar pagar sua promessa, depara-se, durante o caminho, com a corrupção dos homens da grande cidade. Essa situação, interpreta Rocha (2004), “assinalava a complexidade da vida urbana, tema que se impunha no Brasil, na segunda metade do século 20”. Já no romance de Lins, a violência substitui de vez a ingenuidade. Em oposição a Zé do Burro, temos Zé Miúdo, que assume com brutalidade o lugar do primeiro. A consequência dessa mudança “esclarece que a caracterização da cultura brasileira contemporânea exige novos modelos de análise”.

Buscando entender que modelo é esse que a ficção contemporânea exige, Rocha retoma a dialética da malandragem, de Candido, para afirmar que essa teria passado à *dialética da marginalidade*. Esse novo paradigma contrasta com o anterior da seguinte forma:

[...] enquanto a “dialética da malandragem” representa o modo jovial de lidar com as desigualdades sociais, como também com a vida cotidiana, a ‘dialética da marginalidade’, ao contrário, apresenta-se através da exploração e da exacerbação da violência, vista como um modo de repudiar o dilema social brasileiro. Em outras palavras, a violência parece não apenas predominar na vida cotidiana, especialmente em centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo, mas também prevalece na

produção cultural de nossos dias. Portanto, acredito que o desenvolvimento do conceito de dialética da marginalidade pode ajudar a compreender o surgimento de uma produção cultural contemporânea centrada na violência. (ROCHA, 2004)

Sobre a dialética da malandragem, Rocha afirma que ela serve como chave de interpretação para uma singular característica da cultura brasileira: a prática de uma espécie de comércio de mão dupla da ordem para a desordem, operado pela figura do malandro. Esse comércio funcionaria, então, como uma metáfora da nossa formação social, que prefere o acordo à ruptura. Utilizando como exemplo o personagem Leonardo, do romance *Memórias de um sargento de milícias*, Candido deixa claro que o malandro deseja “ser finalmente absorvido pelo polo convencionalmente positivo.” (CANDIDO, 1989, p. 132). Esse ideal de ser parte do “polo positivo” é justamente o que está ausente na dialética da marginalidade, ideal inviabilizado pela “ausência de uma perspectiva clara de superação da desigualdade social” (ROCHA, 2004).

Em relação a essa frustração contemporânea para com a superação da desigualdade, acho interessante trazer a interpretação de Zygmunt Bauman. Ao tratar das consequências humanas da globalização, o autor sugere que, por separar os miseráveis em guetos urbanos, essa desigualdade social é a grande responsável pela resposta violenta à exclusão. Segundo o sociólogo:

A rejeição e a exclusão são humilhantes e pretendem isso; visam a fazer o rejeitado/excluído aceitar sua imperfeição e inferioridade social. Não admira que as vítimas ergam uma defesa. Em vez de aceitarem docilmente a sua rejeição e converter a rejeição oficial em autorrejeição, elas preferem rejeitar os que as rejeitam. (BAUMAN, 199, p. 134-135)

Nesse sentido, a personalidade de Zé Miúdo é comparada à do protagonista do conto “O cobrador”, de Rubem Fonseca (1979), pois ambos rejeitam os tipos sociais da camada a que não pertencem, utilizando-se de meios violentos para conseguir o que a inferioridade social os impossibilitaria possuir. Segundo Rocha, a personagem de “O

cobrador” seria mesmo o “autêntico prenúncio da atual dialética da marginalidade” (ROCHA, 2004).<sup>8</sup>

No ensaio “A guerra dos relatos no Brasil contemporâneo ou ‘a dialética da marginalidade’”, Rocha amplia as discussões do artigo anterior, trazendo outras contribuições para pensar a dialética da marginalidade, como a da escritora Carolina Maria de Jesus. A autora de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*<sup>9</sup>, publicado em 1960, é considerada por Rocha uma das precursoras da dialética da marginalidade. Ao descrever em seu diário as filmagens de *Cidade ameaçada*, a qual acontecia na favela do Canindé, em São Paulo, Carolina revela: “O que se nota é que ninguém gosta da favela, mas precisa dela”. Após expor a reflexão de Carolina de Jesus, Rocha (2006, p. 29) faz algumas considerações sobre os problemas éticos que envolvem falar sobre a favela, receber prêmios por isso e não intervir naquele ambiente – o que leva ao problema cada vez mais evidente que há em falar pelos excluídos em vez de lhes garantir o direito a contar suas próprias narrativas.<sup>10</sup>

Assim como Carolina de Jesus, o próprio Plínio Marcos é considerado um dos precursores da literatura marginal. Em seu estudo sobre cultura e violência, Rogério de Souza Silva, que analisa o momento atual de tal literatura, recupera as origens do dramaturgo:

Certamente que, em outros períodos de nossa história, encontramos autores que nasceram e cresceram nas margens da sociedade e que figuraram na cena literária brasileira. Como é o caso de autores como Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus, João Antônio e Plínio Marcos (SILVA, 2011, p. 17)

---

<sup>8</sup> No conto, a personagem que não é identificada pelo nome, sendo apenas o Cobrador, é uma espécie de *serial killer* vingador, que mata por acreditar que é o jeito de ter a dignidade que a sociedade lhe negou. A personagem se nega a pagar o dentista, a dar lugar à passagem de um carro no trânsito, e deixa claro que isso é porque parou de pertencer ao grupo dos cobrados, passando ao dos cobradores.

<sup>9</sup> Trata-se das anotações diárias da autora sobre sua vida na favela entre os anos de 1955 e 1960. A obra é considerada um marco na documentação do cotidiano periférico feita pela voz do próprio morador, ou seja, é um marco como narrativa pela voz do excluído.

<sup>10</sup> Direito esse que tem sido conquistado pela cada vez maior produção dos escritores de literatura marginal. Rocha cita a definição de Ferréz a respeito dessa literatura, Ferréz afirma que é uma “cultura da periferia feita por gente da periferia e ponto final.” (FÉRREZ *apud* ROCHA, 2006, p. 37).

No entanto, Rogério de Souza Silva chama a atenção para o fato de esses autores terem surgido como casos isolados em seus tempos, diferentemente do “bando” de escritores marginais que nosso tempo presencia.

Para Rocha, a dialética da marginalidade da nossa literatura consiste em expor as desigualdades sociais através da não ocultação da violência. Não há mais espaço para ocultar através de uma conciliação. Assim, na dialética da marginalidade “o conflito aberto não pode mais ser escondido sob o disfarce do acordo carnavalizante” (ROCHA, 2006, p. 37), como aconteceria na dialética da malandragem.

Ao se deter sobre o livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (1997), Rocha chama atenção para a abordagem da figura do malandro feita por Lins no referido romance. No romance, é bastante clara a desconstrução do romantismo que ronda a ideia do malandro. O malandro de Paulo Lins é aquele que só existe porque existem aqueles indivíduos fáceis de serem explorados, os chamados “otários”. Segundo Rocha, o romancista

propõe inquietante equivalência entre *malandros, bandidos, bichos-soltos e vagabundos*, em suma, entre malandros e criminosos. Todos eles sabem como tirar vantagem de tudo e de todos, sobretudo se forem pessoas comuns, incapazes de se defender. [...] Em vez da habitual idealização do malandro, como vimos em Jorge Amado, Paulo Lins revela o lado oculto do modo de vida do malandro, deixando claro que o malandro só pode sobreviver tirando vantagem do “otário”. (ROCHA, 2006, p. 42)

Em seu livro, Rogério de Souza Silva discute e tenta compreender o crescente desenvolvimento da literatura marginal. Com isso, o autor pretende analisar as motivações sociológicas presentes na relação entre cultura e violência. Ao longo de seu trabalho, Silva reafirma a fundamental importância do romance de Paulo Lins no desenvolvimento da literatura marginal:

A obra que desencadeou o interesse do público pela literatura marginal foi o romance *Cidade de Deus* (1997), do carioca Paulo Lins, que logo ganhou impulso na cena cultural brasileira destacando-se, principalmente, como uma produção textual oriunda de setores tradicionalmente excluídos do sistema literário brasileiro, sobretudo como sujeitos da escrita. (SILVA, 2011, p. 16)

Paulo Lins desconstrói a idealização da cultura do malandro como vemos, por exemplo, no samba feito pelo malandro Zé Compositor, o qual canta que “Enquanto existir otário no mundo,/ malandro acorda ao meio-dia”. E o dito “otário” no romance é sempre alguém da própria comunidade, para evitar as punições dos prevenidos membros da classe privilegiada, os únicos que teriam poder suficiente para punir o malandro. Apropriando-se da distinção entre pessoa e indivíduo feita por DaMatta (1997) – para o qual é preciso que haja uma quantidade expressivamente grande de indivíduos para que alguém se consagre como pessoa –, Rocha conclui que o “O malandro, sem dúvida, aspira a ser uma pessoa, a despeito do fato de que a sua própria comunidade deva permanecer no papel incerto de indivíduo.” (ROCHA, 2006, p. 43). Ainda segundo Rocha (2006), essa outra maneira de ver e pensar a figura cultural do malandro transforma o romance *Cidade de Deus* em uma espécie de chave para que se desenvolva o conceito de dialética da marginalidade.

Concluindo seu ensaio, Rocha afirma que sua dialética de malandragem é, afinal, a proposta de um modelo contemporâneo da relação entre classes diferentes, em que não mais as diferenças se conciliam. Com o fim dessa conciliação, não se aceita mais as “oferendas” da minoria detentora do poder. Segundo o autor, é importante mesmo atualizar o sentido da palavra *marginal*, evitando interpretá-la anacronicamente e com ingenuidade:

Evitemos repetir o equívoco de idealizar o marginal [...]. Ao contrário, recentemente, com o aumento de violência imposto pela cruel lógica dos traficantes, deve-se ressaltar a ambiguidade do termo: o marginal pode ser tanto o excluído quanto o criminoso, e até os dois simultaneamente. (ROCHA, 2006, p. 56)

Daí a importância de romper com o romantismo do termo *marginal* que usamos na década 1970 com os poetas marginais, ou com a ideia de marginal como oposição ao governo, como era comum durante a ditadura militar. Rocha (2006) lembra que a estética marginal contemporânea, esteve, inicialmente, a serviço dos relatos de sobrevivência (nas condições precárias de vida no cárcere ou nas favelas), como se vê nas músicas dos Racionais MC's e nas narrativas de presidiários compiladas na publicação *Letras de liberdade*. Dessa forma, surge a chamada *poética da sobrevivência*.

Em seguida, a partir da narrativa de Paulo Lins,

a dialética da marginalidade passou a supor uma explicitação maior das contradições [...]; não apenas das contradições da dialética da malandragem, mas do próprio sistema social brasileiro, que funciona como uma perversa máquina de exclusão, sob a aparência da falsa promessa de harmonia, na improvável “absorção no polo convencionalmente positivo” dos moradores das favelas e das periferias. (ROCHA, 2006, p. 56-57)

Com a constatação da falsidade que há na promessa de modificação da situação atual que permita a entrada no mundo dos privilegiados econômica e socialmente, vem à tona o universo degradante da miséria e de suas consequências. Como mostra o romance de Paulo Lins, a falta de proteção a que estão sujeitos os moradores das favelas fez com que a criminalidade se expandisse desenfreada, primeiramente distante dos olhares burgueses: “Inaugurou-se então uma *radiografia da desigualdade*.”, aponta Rocha (2006, p. 57).

Aqueles poetas da sobrevivência revelam, então, que “todos os que se envolvem seja com assaltos, seja com o tráfico, terminam mortos ou presos.” (ROCHA, 2006, p. 57). Dessa forma, a produção da arte marginal, em nenhum momento por meio de moralismos, traduz a partir de seu próprio ponto de vista a ideia de que “a violência somente reforça a desigualdade.” (ROCHA, 2006, p. 58).

Com isso, podemos refletir sobre a seguinte definição a respeito da literatura marginal que o autor de *Capão pecado e Manual prático do ódio*, Ferréz, dá para a revista *Caros Amigos Especial* (2002): “a parada da Literatura Marginal é a revolução sem r, então, meus queridos, vamos evoluir.”. A violência, que assegura a agressão da polícia e o grito por pena de morte das camadas reacionárias da sociedade, portanto, só é passível de transformação se transformada em “força simbólica”. E é pela voz de escritores moradores da periferia que o material de suas vivências vem ganhando essa força, capaz de fazer a evolução sobrepor-se à revolução.

Rocha acredita que, neste momento, a dialética da marginalidade busque, pela análise da desigualdade, meios subjetivos de superar a nossa antiga identidade social, em virtude da formação social do Brasil. Isto é, uma identidade na qual, embora prevalecesse o ideal da ordem, também havia espaço para a figura do malandro e o seu transitar entre a ordem e a desordem. Essa nossa identidade que admitia a malandragem é também aquela que percebia a violência como algo exclusivo ao polo da desordem, ou seja, como um elemento não característico da identidade brasileira. Pela hipótese do

teórico, “o futuro próximo deve trazer uma mudança fundamental na percepção que os brasileiros têm de sua própria cultura” (ROCHA, 2006, p. 59). Independentemente da concretização dessa mudança de percepção identitária antevista por Rocha ao pensar as consequências futuras da dialética da marginalidade, é crescente a revelação da violência na literatura dessa produção artística intitulada marginal.

Marilena Chauí (1980) analisa o mito da não violência do brasileiro e mostra como a violência se traduz na transformação do sujeito em coisa. A proposta de Chauí é inverter o modo como estamos acostumados a perceber a violência – como transgressão de regras, como algo vindo do submundo para a superfície da sociedade oficial – e percebê-la como algo originado justamente das leis e regras da sociedade. Segundo a autora, “a violência se encontra originariamente do lado da sujeição da dominação, da obediência e da sua interiorização, e não do lado da violação dos costumes e das leis.” (CHAUÍ, 1980).

Schollhammer (2007), ao discutir as relações entre cultura e violência no ensaio “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo”, retoma a discussão de Chauí. Schollhammer afirma que chegamos ao fim desse mito da não violência, e então inicia seu ensaio, a partir de uma afirmação de Rubem Oliven, o qual diz que o mito da “indole pacífica do brasileiro conseguiu se desenvolver apesar destas evidentes manifestações de violência no cotidiano brasileiro e só foi extirpado depois de 1964” (OLIVEN, 1982). Schollhammer percebe na produção cultural que surge na geração pós-64 esse rompimento com a crença do brasileiro não violento. Segundo o autor, é Rubem Fonseca quem primeiro rompe, na literatura, com a figura do “bom bandido”:

O bandido desenhado por Fonseca não é mais o Malandro, cuja infração lhe permitia viver na marginalidade para o bom funcionamento da sociedade, esquivando-se das obrigações sociais, embora no fundo fosse totalmente dependente dela. Percebemos a emergência de um novo tipo de bandido, para quem a marginalidade, o crime e a violência são uma condição de existência e identidade, um protesto cego e injustificável que só pode ser entendido como o avesso da perda de legitimidade das instituições sociais e de suas premissas democráticas. (SCHOLLHAMER, 2007)

A partir de então, a violência entra como elemento capaz de constituir identidade. Assim, desde a metade da década de 1960, temos na ficção a transformação do



malandro em um bandido que rompe com alguma espécie de “ética” da malandragem. O marginal que se consolida nos anos 1980 é um jovem, talvez mesmo um adolescente, um ser frio que enxerga o crime organizado e o tráfico de drogas como uma maneira de ter muito dinheiro – ainda que com a sabida presença da prisão ou da morte precoce e do misterioso destino dos lucros que não aparecem em forma de riqueza na favela (HARARI, 2012).

Retomemos aqui o capítulo anterior para compará-lo a este e perceber as mudanças entre os paradigmas teóricos. Primeiramente, temos Antonio Candido que insistiu em uma análise diferente do romance *Memórias de um sargento de milícias*, considerando a parte da sociedade brasileira retratada no livro, e chegou à *dialética da malandragem* como melhor definição à história de Manuel Antônio de Almeida. Em seguida, Roberto DaMatta percebeu que a abordagem do romance feita por Candido com a dialética da malandragem extrapolava os limites de interpretação do texto literário e abria uma possibilidade de interpretar a própria formação da identidade social brasileira por esse viés. Já neste Capítulo, Rocha recupera os dois estudos anteriores e, acompanhando o expressivo crescimento de um movimento literário em que impera a violência presente nas favelas e nos presídios dos grandes centros urbanos, constata que a *dialética da malandragem* não explicaria mais as produções contemporâneas. Essas, diferentemente de produções passadas, estão repletas de características que fizeram o teórico definir como pertencentes a um novo modelo de análise, que passa ser a *dialética da marginalidade*. Por fim, podemos perceber que, atualmente, um crescente número de teóricos tem se detido sobre as produções ditas marginais, bem como sobre as relações entre a sociedade contemporânea e a violência como tema de trabalhos artísticos, sobretudo literários.

Assim como foi possível constatar até aqui, as teorias da malandragem à marginalidade percorreram um caminho histórico que provocou mudanças em suas características, necessárias para o entendimento de aspectos sociais de seu próprio tempo. Pela leitura e, após, pela análise das peças de Plínio Marcos e de Mário Bortolotto selecionadas para este trabalho, acredito ser ainda mais clara a noção de transformação ou evolução – utilizando a ideia de Ferréz de evolução como a revolução operada pela palavra – da figura do marginal. Marginal que, seguindo a linha de Paulo Lins, muito se aproxima da figura do malandro.

Cabe ressaltar que a preocupação deste trabalho é com a representação da marginalidade na ficção. A realidade importa na medida em que influencia a produção, posto ser evidente que a mudança de contexto irá propiciar a mudança na caracterização das personagens.

### **3.1 (Malandros ou) Marginais no cinema brasileiro?**

João Cezar de Castro Rocha, ao abordar a dialética da marginalidade, não deixa de refletir sobre as adaptações cinematográficas das obras analisadas em seu texto. Em verdade, sua discussão começa considerando o grande sucesso do filme *Cidade de Deus* no Oscar de 2004, que garantiu ao cinema brasileiro quatro indicações nesse evento. No filme, ao contrário do que ocorre no livro, temos um foco narrativo de primeira pessoa, centrado no adolescente Buscapé, que busca, durante o filme, perder a virgindade e virar fotógrafo profissional. Segundo Rocha,

Essa extraordinária simplificação da personagem corresponde a um propósito duplo: tanto torna o horror da história mais palatável, por acrescentar uma dose de comédia, quanto associa o desejo do espectador de distanciar-se da realidade ao objetivo do rapaz de abandonar a Cidade de Deus. (ROCHA, 2006, p. 44)

Tal simplificação, veremos, aparece como forte característica das versões cinematográficas de ambas as peças aqui analisadas. O desejo de distanciar o espectador da falta de expectativa de mudança – elemento constituinte das peças em questão –, em dois dos filmes brevemente analisados nos capítulos 5 e 6, aparece como possível justamente pelos sonhos das personagens, que não aparecerão como definitivamente frustrados.

Aqui entra a dúvida sobre estarmos, no cinema, diante de marginais ou dos ainda malandros. Apesar dos crimes cometidos pelos bandidos do filme *Cidade de Deus*, há sempre um desejo de pertencimento à sociedade, de abandono da marginalidade, da periferia.

## 4. Resquícios do malandro em Plínio Marcos

### 4.1 O Brasil de Plínio Marcos

Em 1969, em Brasília, conversando com um figurão da Censura Federal, ele me disse que o caso *Barrela* poderia ser revisto, desde que houvesse possibilidade de ele assistir a um ensaio. Acreditei. Santa ingenuidade! O Ginaldo de Souza, testemunha dessa conversa, também acreditou [...]. E em junho de 69, com a peça prontinha, procuramos o figurão da Censura pra assistir ao ensaio. E o homem simplesmente negou tudo, negou ter prometido alguma coisa a mim. A peça continuou proibida. E todos nós sofremos.<sup>11</sup>

Plínio Marcos

Plínio Marcos nasceu em 1935, dois anos antes da publicação da nova Constituição brasileira. Inspirada no fascismo italiano, essa Constituição instituía o Estado Novo – período político que é conhecido, sobretudo, por ser aquele em que todos os poderes estiveram centrados na figura do presidente Getúlio Vargas (MENDES, 2009).

---

<sup>11</sup> Declaração do dramaturgo publicada em seu *site* oficial.

Disponível em: < <http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>>. Acesso em: 26 jan. 2013.

A infância de Plínio, então, teve um denso plano de fundo histórico. Em 1939, por exemplo, o mundo enfrentou o início da Segunda Guerra Mundial. No mesmo ano, no Brasil, começa a aplicação da censura à imprensa, realizada pelo DIP. Segundo Fausto,

nessa data, o Estado Novo constituiu um verdadeiro ministério da propaganda (o famoso DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda), diretamente subordinado ao presidente da República, que escolhia seus principais dirigentes. O DIP exerceu funções bastante extensas, incluindo cinema, rádio, teatro, imprensa, “literatura social e política”, proibiu a entrada de “publicações nocivas aos interesses brasileiros [...]”. (FAUSTO, 2012, p. 320-322)

A segunda década de vida do dramaturgo é marcada pelo fim da Segunda Guerra Mundial, pela deposição de Vargas e, conseqüentemente, pelo fim da ditadura do Estado Novo.<sup>12</sup> Segundo Vieira (1994), esse momento histórico entre a morte de Vargas e o início da ditadura militar de 1964, provocou uma mudança na temática artística do Brasil. Para o pesquisador,

O tiro que pusera fim à história de Getúlio Vargas fizera fluir uma nova onda de nacionalismo, desta vez embalado pelo ideário de povo, de compromisso político, de realização da revolução necessária. O interesse do autor brasileiro migrou da floresta romântica onde antes estivera no século XIX – e dos mitos modernistas como resultado da Semana de 1922 –, deslocando-se agora para a cidade, a favela, o subúrbio, a prisão. (VIEIRA, 1994, p. 16)

A vida artística profissional de Plínio Marcos inicia em 1953, após o fim do serviço obrigatório prestado à Aeronáutica, quando passa a trabalhar como o palhaço Frajola em um circo. Em 1958 entra para o teatro, como ator na peça *Pluft, o fantasminha*, dirigida por Vasco Oscar Nunes. Um ano depois estreia a primeira peça de sua autoria, *Barrela* (1959).<sup>13</sup>

Desde então, Plínio Marcos passa a viver o teatro intensamente, seja na produção de peças, seja como ator, e, principalmente a partir de meados da década de

<sup>12</sup> Deposto em 1945, Getúlio Vargas retorna ao poder como presidente eleito em 1951. Permanece como presidente do Brasil até o seu suicídio, cometido em agosto de 1954 (FAUSTO, 2012).

<sup>13</sup> *Barrela* é proibida pela censura logo após a primeira apresentação, em 1º de novembro de 1959.

1960, como dramaturgo. Trabalha com grandes nomes do teatro, tais como Cacilda Becker e Fauzi Arap.

Em 1966, Plínio escreve a peça que será analisada nesta dissertação, *Dois perdidos numa noite suja*. Durante sua trajetória como dramaturgo, a censura é um grande empecilho para suas peças, que são quase sempre proibidas.<sup>14</sup> Em maio de 1969 a referida peça faz com que Plínio Marcos seja preso, e é censurada em agosto do mesmo ano. Até 1979, quando o AI-5 é revogado, muitas peças do dramaturgo foram proibidas pela censura (MENDES, 2009).

## 4.2 O teatro de Plínio Marcos

Ser impedido de trabalhar, de ganhar o pão de cada dia com o suor do próprio rosto é terrível. Você tem a sensação de que é um exilado no seu próprio país. Eu sei bem como é isso. Penei. Penei muito. A minha sorte é que nunca cortei os laços com as minhas raízes. Fui camelô. Voltei pra rua pra camelar. Não caí. Não bebi. Não chorei. Nem perdi o bom-humor. Mas, sofri mais do que a mãe do porco-espinho na hora do parto, impedido de trabalhar. E ignorado por colegas, que se diziam de esquerda, nas rádios e nas televisões. Mas, deixa pra lá. Essa sujeira sai no mijó, não tenho mágoas.<sup>15</sup>

Plínio Marcos

No prefácio do livro *Plínio Marcos*, da coleção Melhor Teatro lançada pela editora Global, Ilka Marinho Zanotto aponta as mudanças históricas e sociais que deram origem ao teatro do absurdo, que seria, segundo essa autora, a provável base do teatro de Plínio Marcos. Ilka recupera a análise feita por Sartre no ensaio “Que é a literatura?”. Nesse ensaio, o autor discorre, entre outros pontos, sobre as transformações que a literatura sofre a pedido da história:

Se não escrevemos mais como no século XVII, é porque a língua de Racine ou de Saint-Évremond não se presta para falar de locomotivas ou do proletariado. Depois disso, os puristas talvez nos proibam de escrever

<sup>14</sup> Em 1968 entra em vigor o AI-5, aumentando o rigor da censura durante a ditadura militar (FAUSTO, 2012).

<sup>15</sup> Declaração disponível em: < <http://www.pliniomarcos.com/dados/comecosp.htm>>. Acesso em: 26 jan. 2013.

sobre locomotivas. Mas a arte nunca esteve do lado dos puristas. (SARTRE, 2004, p. 23)

No mesmo ensaio, Sartre também aponta para a necessidade que têm os autores da geração pós-Auschwitz e pós-Hiroshima em escrever sobre situações exacerbadas. A recorrência de tais temas, segundo o filósofo, dá-se em virtude de os autores dessa geração terem vivenciado os ditos “sóis negros” (SARTRE, 2004).

Dessa filosofia saiu a peça sartreana *Entre quatro paredes*, a qual Zanotto define como “precursora de um antiteatro que *A cantora careca*, de Ionesco, em 1950, e *Esperando Godot*, de Beckett, em 1953, vieram consagrar”. Era o teatro do absurdo que surgia, com características que incluíam, segundo Zanotto, o fim da intriga e o surgimento do “*leit motiv* da decadência humana, da solidão, da crueldade, ou, antes, da maldade fundamentada sobre um sentimento de impotência”. Nesse drama sartreano, tais características aparecem bastante cruas na situação-limite na qual se encontram as personagens que se torturam mutuamente, atribuindo um forte valor ao famoso *slogan* da peça: “o inferno são os outros”. Zanotto recorda ainda que uma das consequências da revolução estética desses existencialistas era a necessidade de uma arte com responsabilidade política, “que ousasse ‘sujar as próprias mãos’ na concretude da História.” (ZANOTTO, 2003, p. 7-8).

Realmente, podemos ver no teatro de Plínio Marcos a ocorrência de temas como a solidão, a decadência, a tortura mútua das personagens e a falta de sentido nas vidas dos seres miseráveis, habitantes dos antros onde a violência impera. No entanto, lembra Zanotto (2003, p. 8), “ao contrário desse teatro, os diálogos de nosso autor nascem colados à ação e conduzem céleres a intriga para o desfecho trágico”. Além disso, sabemos que Plínio, ainda que sua obra seja tida como a mais revolucionária de seu tempo, nunca fora assumidamente engajado, militante (MENDES, 2009).

A primeira peça de Plínio, *Barrela*, encenada em 1959, foi proibida por longos 21 anos após sua apresentação ter sido considerada, lembra Zanotto, “o maior sucesso de escândalo de nosso teatro” (ZANOTTO, 2003, p. 10). Sete anos depois viria *Dois perdidos numa noite suja*.

Era 1966, após ter a peça *Barrela* censurada e ver as portas da televisão fechadas para seu trabalho, Plínio Marcos aceitou o convite feito por Augusto Boal e

Gianfrancesco Guarnieri para trabalhar na administração de um espetáculo aqui em Porto Alegre (MENDES, 2009, p. 129-130). Foi durante essa temporada que Plínio realizou a adaptação que pretendia do conto “Terror em Roma”, do italiano Alberto Moravia: nascia *Dois perdidos numa noite suja*.

Sobre a modificação de suas influências – de Moravia e sua trama sobre os dois bandidos que aterrorizam Roma em uma briga por um par de sapatos, Plínio aproveitara somente a disputa pelos sapatos –, Zanotto diz que o autor

introjetou tais influências do modo mais antropofágico, dando à luz uma obra coesa, autêntica, que sofreu desde sempre as consequências de sua unicidade: ineditismo de personagens e de temas, enfocados sem mediação, flagrados na realidade com raiva e denúncia jamais vistas, à força de um linguajar absolutamente fiel aos guetos de onde brotava. (ZANOTTO, 2003, p. 15)

Ainda segundo essa autora, a valorização do submundo em *Barrela e Dois perdidos numa noite suja* seria mesmo a base de romances como *Carandiru*, de Drauzio Varella, e *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Daí Plínio ser uma espécie de profeta do apocalipse dos nossos tempos, trazendo à nossa indiferença a voz dos miseráveis, dos excluídos.

#### **4.3 *Dois perdidos numa noite suja*: as personagens**

O palavrão. Eu, por essa luz que me ilumina, não fazia nenhuma pesquisa de linguagem. Escrevia como se falava entre os carregadores do mercado. Como se falava nas cadeias. Como se falava nos puteiros. Se o pessoal das faculdades de lingüística começou a usar minhas peças nas suas aulas de pesquisas, que bom! Isso era uma contribuição para o melhor entendimento entre as classes sociais.<sup>16</sup>

Plínio Marcos

Como mencionado no capítulo anterior, o foco desta dissertação serão as personagens, pois, como vimos em Prado (1974), é através delas que a peça se constitui totalmente. Em *Dois perdidos numa noite suja*, temos em cena dois homens alojados em condições precárias, que se encontram por acaso ao dividir esse quarto. O próprio Décio de

<sup>16</sup> Declaração disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/dados/censura.htm>>. Acesso em: 26 jan. 2013.

Almeida Prado, na crítica que escreveu a respeito da estreia da peça de Plínio em São Paulo, encarregou-se de descrever como percebera Tonho e Paco ao longo do espetáculo:

Um deles sente a sua miséria física e moral como uma decadência provisória, um estado de envilecimento passageiro do qual é necessário a todo custo emergir. O seu sonho é retornar à vida normal, possuir um par de sapatos decentes (símbolo, a seus olhos, do decoro burguês), recuperar o nível econômico e social que já fora seu, voltar a estudar ou a trabalhar como pessoa civilizada. O outro, ao contrário, está instalado definitivamente e diríamos comodamente na abjeção. Criado em reformatórios, estranhando que alguém possa ter pai e mãe (mãe é natural, pai já é um luxo algo ridículo), não conhece vida diversa, nem valores diversos. Não é um desesperado porque nunca soube o que fosse esperança. (PRADO, 1987, p. 152-153)

Sábato Magaldi já definiu as personagens de Plínio Marcos como “talhadas com espírito de síntese, o que fortalece seus traços existenciais. Marginalizadas no submundo em que vivem, por assim dizer, rastejam os seus sentimentos [...]” (MAGALDI, 1998, p. 210). Zanotto irá retomar a influência sartreana na peça ao lembrar que o quarto onde se passa a trama é o símbolo do “entre quatro paredes”, característica também de outras peças de Plínio (ZANOTTO, 2003). Também Yan Michalski, renomado crítico de teatro à época do surgimento de *Dois perdidos*, logo percebeu a riqueza do linguajar popular presente na voz dos protagonistas da peça – uso de linguagem que o crítico comparava ao antes feito somente por Nelson Rodrigues. Segundo Michalski, Plínio fazia ainda mais que trazer para a cena personagens usando uma linguagem popular, pois

colocava esse linguajar nas bocas de personagens até então ausentes do teatro: marginais, verdadeiros *lumpen* condenados a uma precária sobrevivência na periferia da sociedade, cujo sórdido cotidiano o autor revelava com uma exemplar dignidade e notável espírito de observação, jogando-o, como um insulto, na cara do espectador bem-pensante. (MICHALSKI apud MENDES, 2009, p. 141-142)

Já na primeira interação entre Paco e Tonho, unidos apenas pelo miserável quarto que dividem em uma pensão barata, temos um conflito. Os dois protagonistas irão se caracterizar ao longo da peça pela ação – um dos três modos de caracterização de personagens apontados nos *playwriting*, como disse Prado (1974). Em cena, Tonho quer dormir e pede para Paco parar de tocar a gaita que, muito mal, está tocando.



TONHO – Ei! Para de tocar essa droga.  
(Paco finge que não ouve)  
[...]  
TONHO – Pára com essa música estúpida! Não entendeu que eu quero silêncio?  
PACO – E daí? Você não manda.  
TONHO – Quer encrenca? Vai ter! Se soprar mais uma vez essa droga, vou quebrar essa porcaria.  
PACO – Estou morrendo de medo.  
TONHO – Se duvida, toca esse troço.  
(Paco sopra a gaita. Tonho pula sobre Paco. Os dois lutam com violência. Tonho leva vantagem e tira a gaita de Paco)  
(MARCOS, 2003, p. 65)

Nessa passagem já se antecipa uma forte marca da peça: nenhum conflito se resolve pelo diálogo, fazendo da agressão a única possibilidade de interferência em qualquer situação que se queira modificar.

#### **4.4 *Dois perdidos numa noite suja: a peça***

Então, escrevi *Dois perdidos numa noite suja* para eu mesmo representar. Ator pequeno, sem nome, sem carreira, sem nada, trabalhando de técnico na Televisão Tupi, ninguém convidava pra nada. Ninguém se lembrava que eu era também ator. Então escrevi uma peça com papel pra mim.<sup>17</sup>

Plínio Marcos

A peça, com apenas dois atos – o primeiro com cinco quadros, e o segundo inteiro, sem quadro algum –, logo de início já nos apresenta um mundo degradado pela miséria e pela violência quase gratuita que irá predominar na relação das duas únicas personagens em cena. “Um quarto de hospedaria de última categoria, onde se veem duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas, etc.” (MARCOS, 2003, p. 64). Penso que aquele *etc.* traduz em sem-fim as possibilidades de piorar a ambientação em que a pobreza impera. E é justamente pelo cenário que se dá nosso primeiro contato com a violência de *Dois perdidos numa noite suja*: a violência visual da miséria.

---

<sup>17</sup> Declaração disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/dados/2perdidos.htm>>. Acesso em: 26 jan. 2013.

Como foi possível perceber pela apresentação inicial das personagens, a peça trará uma alternância entre a linguagem oral e a física no que diz respeito à interação entre elas.

Quando Paco volta a si do desmaio após a luta corporal com Tonho, ouve este contar que estudou e que veio do interior para conseguir um trabalho decente. Em seguida é apresentado o objeto que será buscado por Tonho ao longo da peça: um par de sapatos. Tonho afirma que seu grande problema é não ter um par de sapatos bonito, porque se o tivesse, iria trabalhar e viver em outro lugar. Um bom par de sapatos representa, na peça, toda a esperança de Tonho levar uma vida melhor. Esse mesmo par de sapatos também nos revela a ideia que Tonho tem sobre a boa aparência ser sinônimo de importância, de ser a única possibilidade de lhe proporcionar qualquer mobilidade social. O par de sapatos, por outro ângulo de observação, é o único bem de valor que Paco possui – e Paco o valoriza justamente pelo desejo que os sapatos desperta no companheiro. Assim, podemos pensar que no momento em que “entra em cena” o sapato, passamos a conhecer os valores morais das personagens:

PACO [depois da briga] – Você arranhou meu sapato. (molha o dedo na boca e passa no sapato.) Meu pisante é legal pra chuchu. (examina o sapato.) Você não acha bacana?

TONHO – Onde roubou?

PACO – Roubou o que?

TONHO – O sapato.

PACO – Não roubei.

TONHO – Não mente.

[...]

PACO – (bem nervoso) Eu não roubei! Eu não roubei! Eu não roubei! (começa a chorar) Não roubei! Porra, nunca fui ladrão! Nunca roubei nada! Juro! Juro! Juro que não roubei! Juro!

TONHO – (gritando) Para com isso!

PACO – Eu não roubei!

TONHO – Está bem! Está bem! Mas fecha esse berreiro.

[...]

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

PACO – Eu não comprei.

TONHO – Então roubou.

PACO – Ganhei. (MARCOS, 2003, p. 67-70)

No insistente diálogo (são quase quatro páginas inteiras!) em que Tonho o acusa e Paco se defende de roubar o par de “pisantes”, além dos valores morais das personagens, recebemos de maneira breve alguma informação sobre o trabalho de ambas. Sabemos que tanto um quanto o outro trabalham em um mercado, ganhando apenas para pagar a comida e dividir o aluguel do quarto miserável em que se encontram. A ausência de detalhes claros sobre esse trabalho faz-nos lembrar da massificação dos indivíduos, conforme aprofundou DaMatta (1997), que são explorados pelo mercado de trabalho impessoal. Também ilustra a falta de escolhas dessas personagens, a qual aparece de maneira ainda mais evidente na necessidade de Tonho ter um par de sapatos para procurar um bom emprego – o atual trabalho, então, pelas condições que oferece aos dois empregados, beira o desemprego.

Outro detalhe importante que aparece nesse início é o valor negativo atribuído ao ato de roubar – bastante diferente do que veremos mais adiante em *Nossa vida não vale um Chevrolet*. Conhecer esse valor é importante para aproximar as personagens de Plínio da figura do malandro. É preciso salientar, evidentemente, que em Plínio Marcos perde-se um importante traço característico do malandro: o humor. Se o malandro é mesmo a grande figura carnavalesca, é sabido que o carnaval não pode ser sério. Segundo DaMatta em *O que faz o Brasil, Brasil?* (1986), essas festas, assim como as comédias em oposição às tragédias, “são episódios em que o triste e o trágico é que devem ser banidos do evento”. Durante toda a aproximação das personagens de *Dois perdidos* com a figura do malandro, talvez mesmo por estar em um período de transição identitária, é possível perceber tanto o triste quanto o trágico ocupando esse traço humorístico próprio ao malandro clássico.

É nesse pré-marginal, nesse ainda malandro, que encontramos também alguma repulsa à ruptura com a esfera da ordem, de que nos falou Rocha (2004). O autor, como vimos no Capítulo 4, atribui tal repulsa como pertencente ao momento anterior àquele da marginalidade, ou seja, como pertencente ainda à malandragem. Ao longo da peça, acompanharemos as tentativas das personagens em confiar nesses valores, de negar a vida do crime, até o ponto em que a ruptura se dá sem volta em um fim trágico.

Ainda no primeiro quadro, novamente preparando-se para dormir, uma nova discussão trará à tona a oposição de temperamentos das duas personagens em cena. Paco não consegue parar de falar e Tonho deseja dormir:

TONHO – Você só sabe resmungar.  
 PACO – Você sabe muita coisa.  
 TONHO – Mais do que você, eu sei.  
 PACO – Muito sabido. Por que, em vez de carregar caixa no mercado, não vai ser presidente da república?  
 TONHO – Quem pensa que eu sou? Um estúpido da sua laia? Eu estudei. Estou aqui por pouco tempo. Logo arranjo um serviço legal.  
 [...]  
 PACO – Acho difícil. Você é muito trouxa.  
 TONHO – Você é que pensa. Eu fiz até o ginásio. Sei Computação 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 para 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, me mediu de cima a baixo. Quando viu o meu sapato, deu uma risadinha, me invocou. Eu fiquei nervoso paca. Se não fosse isso, claro que eu seria aprovado. Mas, poxa, daquele jeito, encabulei e errei tudo. E era tudo coisa fácil que caiu no exame. Eu sabia responder àqueles problemas. Só que por causa do meu sapato, eu me afobei e entrei bem. (pausa.) Que diz, Paco?  
 PACO – Digo que quando você começa a falar, você enche o saco. (MARCOS, 2003, p. 73-74)

Nesse trecho temos mais uma ilustração que a peça traz daquilo que DaMatta chamou de processo de individualização dos seres, acompanhado pela passagem desse indivíduo à entidade anônima das massas (DAMATTA, 1997, p. 22). Ao deixar sua cidade para tentar um bom emprego em um grande centro urbano, Tonho perdeu seu núcleo de relações garantido, também, pelo pertencimento geográfico. Com isso, a personagem passou a ser mais um dos integrantes da grande massa submetida às regras do trabalho e às leis que regem a todos que não participam do sistema de relações deste País.

No segundo quadro do primeiro ato, surge o primeiro conflito fruto das relações do submundo dos trabalhadores do mercado:

PACO – Eu quero te dar um aviso.  
 TONHO – Dar um aviso para mim?  
 PACO – Não. Pra sua avó.  
 TONHO – O que é que você quer me avisar?  
 PACO – O que o negrão mandou te avisar, Porra.  
 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 uma 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, 2003, p. 76-77)

Esse conflito entre Tonho e o negrão, iremos saber mais adiante, acontece porque Tonho pegou, por engano – provavelmente fruto da falta de clareza sobre as funções de cada indivíduo envolvido nesse trabalho – o carroto que deveria ser puxado pelo colega de mercado. Tal mercado corresponde ao submundo descrito por Zanotto como aquele lugar em que as relações de poder são “estabelecidas confusamente naquele emaranhado de seres ignorados pelos ‘cidadãos contribuintes’” (ZANOTTO, 2003, p. 13); e, após, a autora elenca uma série de tipos que alimentam essas estranhas relações de dependência decadente, sendo a “fauna” composta de prostitutas, loucos, assassinos, cafetões, prisioneiros etc.

É fundamental destacar o uso da palavra fauna, usada por Zanotto para se referir às personagens de Plínio, pois o que se vê nessa margem social na qual se inserem tais personagens é justamente seres com caracterizações muito mais animalizadas do que humanas. A luta diária por sobrevivência, as relações baseadas muito mais em disputas e brigas incompreensíveis do que em afetos, além da falta de objetivos de vida e a total ausência de características como valorização do intelecto, da reflexão, fazem das personagens seres animalizados ou sub-humanos.

Ainda no trecho anteriormente citado da peça, conhecemos mais alguns detalhes das características psicológicas de cada uma das personagens. Paco é mais fraco que o companheiro, mas não poupa esforços para defender sua honra e não aceita ser chamado de ladrão. Ambos, ainda que oriundos de famílias e tradições diferentes, compartilham da mesma situação miserável no presente e são porta-voz, e ao mesmo tempo vítimas, de um discurso que vê na cidade uma “salvação” à falta de empregos da zona rural, de um discurso que também é machista e excludente, como no diálogo:

PACO – Vai me enganar que você tem casa?

TONHO – Claro, com todo mundo.

PACO – Então o 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 eu fiz. Quando acabei o exército, vim pra cá. Papai não pode me ajudar...

PACO – Quem tem papai é bicha. (MARCOS, 2003, p. 80)

Tonho, embora mais forte fisicamente que Paco, estudou e tem um jeito peculiar de lidar com o mundo. Ao contrário das reações de Paco, que entende a agressão física como sendo a maneira mais honrada e viril de resolver todo e qualquer tipo de conflito, Tonho aparece como aquele que prefere resolver seus atritos pelo discurso a se meter em confusão, como podemos ver na passagem a seguir:

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

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

[...]

TONHO – Não sei por quê.

PACO – Porque você é um trouxa. Ele disse que não pegava mais no pesado. É só ver você num caminhão, ele chega como quem não quer nada e diz que era carreto dele. Daí te achaca. Se você achar ruim, te sapeca o braço e leva a grana. Se você ficar bonzinho, é tudo meio a meio. (Pausa) O negrão é um sujeito de sorte. Arranjou uma mina. O apelido dele ficou “Negrão Cafifa”. Bota as negas dele pra se virar, enquanto ele fica no bem-bom enchendo a cara de cachaça. (pausa) Você está frito e mal pago. Otário só entra bem. (MARCOS, 2003, p. 83-84)

Tonho está diante da frustração de alguém que estudou e caiu em um submundo no qual a palavra não tem vez. A saída desse ambiente parece impossível naquele momento, então ele volta a afirmar sua necessidade de possuir objetos que crê indispensáveis para a transformação dessa vida atual e para a satisfação plena da nova vida:

TONHO – Só preciso de um sapato. Eu estudei, poxa. Poderia ser até alguém na vida. Sou inteligente, podia ter uma chance. Não precisava viver nessa bosta como um vagabundo qualquer. Tenho que aturar até desaforo.

PACO – Você falando é bonito.

TONHO – Só preciso de um sapato.

PACO – E daí? Eu só precisava da flauta.

[...]

TONHO – Tá pensando em que?

PACO – Se eu tivesse a minha flauta, me mandava agora mesmo. Não ia te aturar nem mais um pouco. Você é chato paca.

TONHO – Você pensa que eu te adoro? Se tivesse sapato, já tinha me mandado. (MARCOS, 2003, p. 94)

Tonho após ter sido humilhado pelo negrão, que jurou explorá-lo ainda mais cobrando parte do dinheiro que recebia por seu trabalho, sente-se moralmente coibido de continuar trabalhando no mercado. Depois de ter tomado a decisão de deixar o mercado, a fim de evitar conflitos com o negrão, Tonho fica dependente de trabalhos ainda mais informais e incertos. O primeiro “bico” que aceita fazer em troca de algum dinheiro é vender uma arma, a pedido de um conhecido de seu submundo. Desiste, porém, antes de sequer tentar.

PACO – Poxa, mas você não ia sair pra vender a arma?

TONHO – Desisti.

PACO – Por quê?

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

PACO – Preso?

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

PACO – Tem disso. (MARCOS, 2003, p. 97)

Assim, Tonho desiste da venda da arma pela consciência de sua péssima aparência. De acordo com os valores da personagem, sua situação poderia até mesmo piorar caso oferecesse uma arma para alguém vestido como estava – uma das raras opiniões compartilhadas por ambas as personagens ao longo do drama de Plínio Marcos.

Ao longo da peça, acompanhamos Tonho insistir que tem um passado digno e que deseja mudar sua situação: foi para a cidade arrumar emprego. Segundo DaMatta (1997, p. 59), não há “nada mais dramático para alguém de ‘boa família’ do que ser tomado como um ‘moleque de rua’; ou, para uma moça, ser vista como uma ‘mulher da vida’”. Nesse sentido, podemos entender o conflito de Tonho como tendo origem no fato de, apesar da boa educação e dos valores familiares, não ter conseguido impor-se na sociedade graças à miséria em que vive e à falta de bens que ilustram, de acordo com os padrões de formação da personagem, o sujeito socialmente aceito. Para um sujeito como Tonho é bastante difícil a convivência com alguém como o Paco, o qual, segundo Zanotto, “encarna o mal absoluto, embrutecido até o âmago” (2003, p. 13). Tal incompreensão do

comportamento de Paco é explicitada por Tonho nesta tentativa de tradução da história de vida do companheiro:

TONHO – Você deve ter levado uma vida desgraçada para não acreditar em ninguém. (MARCOS, 2003, p. 99)

Ao não realizar a venda da arma e com a recusa em voltar ao mercado, no qual sua honra fora agredida pelo negrão, a possibilidade de conseguir o par de sapatos com seu próprio dinheiro torna-se cada vez mais etérea, distante. Tonho, então, aproxima seu caráter ao do dito renunciador de DaMatta (1997), como é possível perceber pelo seguinte diálogo:

TONHO – Hoje eu pensei em muita coisa.  
 PACO – E daí?  
 TONHO – Eu sei como você pode conseguir uma flauta.  
 PACO – Por que você não pensa pra você?  
 TONHO – Pensei. E como eu posso conseguir o sapato, você pode conseguir uma flauta.  
 [...]
 PACO – Se abre de uma vez. Onde está a grana?  
 TONHO – No parque.  
 PACO – Ele nasce nas árvores, né, Boneca?  
 TONHO – Não, imbecil! No bolso dos trouxas.  
 PACO – É só pedir que eles dão pra gente.  
 TONHO – É só pedir e apontar isso.  
 (Tonho mostra o revólver os dois ficam em silêncio)  
 PACO – Um Assalto?  
 TONHO – É. Um assalto.  
 [...] Não gosto disso. Só vou entrar nessa porque não vejo outro jeito de me arrumar. Se não fosse aquele maldito negrão, eu acabava me ajeitando à custa do trabalho. Também, se der certo, não me meto em outra, pode crer. (MARCOS, 2003, p. 100-101)

Como pudemos ver, há um rompimento com a ordem em virtude da impossibilidade de conseguir os desejados bens de consumo pelos meios socialmente aceitos. E esse rompimento surge justamente de quem menos se espera, pois vem de Tonho a ideia do assalto. Segundo DaMatta,

é muito comum observar a formação do renunciador como uma obra do destino, quando alguém decide sair da ordem por algum motivo trágico especial, que lhe abre as portas da marginalidade, mudando sua orientação deste para um outro mundo. (DAMATTA, 1997, p. 283)



Em seguida reaparece um traço de negação à ruptura total com a esfera da ordem – e daí a impossibilidade de definir totalmente as personagens de *Dois perdidos numa noite suja* como pertencentes ao momento da dialética da marginalidade apontada por Rocha. Tonho retorna do assalto com o peso pelas consequências de um ato da desordem:

PACO – Belo serviço.  
 TONHO – Você é um miserável!  
 PACO – Não começa a encher o saco.  
 TONHO – Não precisava bater no cara.  
 PACO – Bati e pronto. (MARCOS, 2003, p. 112)

Após o crime cometido há, evidentemente, o risco de prisão. Para Bauman (1999, p. 131), “as ações mais prováveis de serem cometidas por pessoas para as quais não há lugar na ordem, pelos pobres diabos tiranizados, têm a melhor chance de aparecer no código criminal.”. Para Tonho, que está sempre com o sonho de pertencer à ordem, a simples ideia de cadeia parece o pior dos castigos para alguém que cumpriu e levou a sério o primeiro critério exigido pelo social, que é o estudo. Para Paco, no entanto, a cadeia é vista não como um local de exclusão, mas de confirmação de um “avesso” tipo de poder:

PACO – Cadeia foi feita para homem.  
 TONHO – Não para mim.  
 PACO – Você é melhor que os outros?  
 TONHO – Eu estudei.  
 PACO – Bela merda! Pra levar a vida que você leva, tanto faz estar preso ou solto. [...] (MARCOS, 2003, p. 114)

Ao discutir sobre o “fora da lei”, Bauman (1999, p. 130) define a prisão como significando “não apenas imobilização, mas também expulsão. O que aumenta a sua popularidade como meio favorito de ‘arrancar o mal pela raiz’. A prisão significa uma prolongada e talvez permanente exclusão”. E é esse medo da exclusão que assombra o desejo de pertencimento social de Tonho. Para Paco, o assalto proporciona uma verdadeira revolução, fazendo com que a personagem rompa de vez com a possibilidade de pertencer ao mundo da ordem. Tonho, no entanto, ao mesmo tempo em que se enche de culpa pelo ato, acredita finalmente ter se libertado da condição marginal em que se encontrava ao conseguir o par de sapatos no assalto:

TONHO – Eu vou dar o fora. Agora que eu tenho o meu sapato, posso me arrumar. Posso, não. Vou. Arrumo um emprego de agente e ajeito a vida.

PACO – E eu?

TONHO – Quero que você se dane!

PACO – Você se arranja eu fico jogado fora?

[...]

TONHO – Deixa de onda. Eu nunca mais vou querer escutar falar de você. Não te aturo mais.

PACO – Mas vai ter que engolir. Vai escutar muito falatório de mim.

TONHO – Essa não.

Paco – Não? Você vai ver. Você não me conhece. Eu sou mais eu. Eu sou Paco. Cara estrepado. Ruim como a peste. [...] Paco Maluco, o Perigoso. Assim que eu quero que os jornais escrevam de mim. [...] (MARCOS, 2003, p. 115-116)

Ao calçar o par de sapatos vem a frustração trágica: os sapatos são menores que os seus pés. Tonho sugere trocar os seus com os de Paco, que acaso são grandes demais para ele. Paco, empolgado com o primeiro assalto e sonhando com os próximos, não aceita a troca e não para de tentar convencer Tonho a realizar um novo golpe. Este, traumatizado com a entrada no mundo do crime, perturba-se:

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)

PACO – Ai, ai, como a Tonha Bichona está nervosinha.

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

Até que, em uma espécie de última etapa para a transformação final renunciador de DaMatta, ou ainda, no último estágio antes da entrada na marginalidade plena, Tonho começa um jogo fatal em que inverte as posições e insere Paco na sua última condição de vítima:

TONHO – Assim. Agora acabou a sua boca-dura. Vamos ver como está a sua malandragem. Cadê o dinheiro, a caneta, o isqueiro, a cinta, o relógio, o anel o broche, a pulseira? Anda, estou querendo tudo. Não escutou? (Paco Poe tudo sobre a cama)

TONHO – Tira o sapato, vamos.

PACO – Meu... Sapato...

TONHO – Passa pra cá.

[...]

PACO – Pelo amor de Deus, não faz isso comigo. Pelo amor de Deus... Juro... Eu juro... Eu não te encho mais o saco... Nunca mais... Pelo amor de Deus, deixa eu me arrancar... Eu juro...

TONHO – Cala a boca! Você me dá nojo.

(Tonho cospe na cara de Paco. Tonho 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, e depois começa a rir e vai pegando as coisas de Paco)

TONHO – Por que você não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! (toca a gaita e dança) Até danço de alegria! Eu sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, O Perigoso! Mau pacas! (MARCOS, 2003, p. 132-134)

Como se pode acompanhar, ao longo de *Dois perdidos numa noite suja* os valores iniciais de ambas as personagens são consumidos pela máquina social que conduz os indivíduos desprovidos das relações pessoais. Indivíduos que passam de uma situação a outra sem pausa para reflexão, sem poder rever e refazer seus caminhos passados, como se suas vidas passassem em uma esteira de trabalho fabril: existência miserável e seriada, uma entre tantas semelhantes que são levadas mecanicamente até o fim. Tonho e Paco, a partir do crime cometido, são conduzidos ao fim trágico que é, na peça, a impossibilidade de passarem de indivíduos a pessoas, na acepção de DaMatta. E Tonho, após o primeiro crime, acaba afundando na condição de bandido, coisa que Bauman bem explica ao dizer que “a estratégia de ‘rejeitar os que rejeitam’ logo afunda no estereótipo do rejeitado, acrescentando à imagem do crime a inerente propensão do criminoso à reincidência.” (BAUMAN, 1999, p. 135).

Ao propor a substituição, pelo menos parcialmente, da dialética da malandragem pela dialética da marginalidade, Rocha (2006, p. 36) define a última como estando “fundada no princípio da superação das desigualdades sociais através do confronto direto em vez da conciliação, através da exposição da violência em vez de sua ocultação.”. Para Frias Filho (2003), a crescente produção de arte marginal, seja literária, seja cinematográfica, está de tal modo “onipresente” que vem alterando significativamente o padrão estético da cultura brasileira.

#### 4.5 *Dois perdidos numa noite suja*: as versões cinematográficas

[...] os censores não estavam deixando passar nada. Quando fiz *Navalha na Carne* senti o fato na pele. Por isso, comecei a trabalhar em *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, com medo. Aliás, o medo era uma constante na época.<sup>18</sup>

Braz Chediak

Mesmo com as mudanças realizadas - da transformação de Paco em uma jovem e a transferência da história para Nova York em 2001 - sentimos que Plínio Marcos esteve sempre presente. Durante todo o trabalho - da adaptação às filmagens - sentimos que ele foi sempre uma companhia do nosso lado.<sup>19</sup>

José Joffily

*Dois perdidos numa noite suja* teve sua primeira versão para cinema realizada em 1970, com direção de Braz Chediak.<sup>20</sup> Bastante fiel ao texto de Plínio Marcos, o filme é até mesmo chamado de “teatro filmado”<sup>21</sup> pela crítica. Há intervenção do diretor somente pelo corte de palavrões, exigido pela censura, e pela imagem, própria do cinema, que acrescenta os elementos que na peça são somente relatados sem maiores detalhes. Dessa maneira, é possível ver no filme cenas como a chegada de Tonho na cidade grande (que no filme é o Rio de Janeiro), as entrevistas de emprego da personagem, o mercado onde Paco e Tonho carregam e descarregam caminhões, os “vizinhos” e o entorno da pensão que alugam. Além disso, há representação visual de símbolos importantes na composição da história de vida de Tonho, como os sapatos que se desgastam pelas caminhadas feitas a cada entrevista de emprego da personagem no início do filme e a presença de uma fotografia da família que trouxe na mala.

---

<sup>18</sup> Declaração do diretor sobre o medo da censura durante o trabalho com *Dois perdidos numa noite suja*. Disponível em: <<http://livraria.imprensaoficial.com.br/media/ebooks/12.0.813.112.txt>>. Acesso em: 26 jan. 2013.

<sup>19</sup> Carta do diretor disponível em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/npdoispe.htm>>. Acesso em: 26 jan. 2013.

<sup>20</sup> Ver em Anexo I a ficha técnica do filme.

<sup>21</sup> Ver em Anexo II a crítica “Dois perdidos, teatro filmado”, de Heloísa Daddario para o jornal *Correio da manhã*, em 21 de março de 1971.

Em relação aos diálogos, portanto, o filme mantém quase intacto o texto original do drama de Plínio Marcos. As poucas modificações que encontramos nos diálogos ficaram a cargo da solicitação da censura, que exigiu o corte de palavrões, tais como “filho da puta” e “porra”.<sup>22</sup> Sobre os problemas com a censura, Chediak relata:

Plínio já estava com problemas e queriam impedi-lo até mesmo de trabalhar. Fazer uma obra sua era um alto risco, e eu, como diretor, também correria esse risco. Comecei capengando. Tudo andava devagar, com dificuldades, até que percebi que o medo estava me emperrando e resolvi assumir as responsabilidades. Minha missão era fazer o trabalho. A censura que se danasse. (CHEDIAK, 2005)

O diretor, que já havia dirigido a versão cinematográfica de outro polêmico drama de Plínio Marcos, *Navalha na carne* (1968), e sofrido bastante os efeitos da censura sobre seu filme, encarou a situação da época e produziu *Dois perdidos numa noite suja*, novamente pela produtora Magnus Filmes, de Jece Valadão. O filme, apesar da perseguição que sofria toda e qualquer obra que levasse o nome de Plínio Marcos, conseguiu algumas liberações para sua exibição. Uma dessas foi para participar do V Festival de Cinema de Teresópolis,<sup>23</sup> do qual o filme saiu vencedor dos prêmios de melhor filme, melhor diretor e melhor ator (para Emiliano Queiroz, que interpretou Tonho). Em relação a exibições na televisão, o filme foi alternadamente proibido e liberado com restrições – por critérios que pareciam variar de acordo com o censor que avaliava cada processo – desde seu lançamento até 1986.<sup>24</sup>

Já a segunda versão cinematográfica, intitulada *2 perdidos numa noite suja*, foi dirigida por José Joffily em 2002.<sup>25</sup> O diretor e o roteirista pouco mantiveram do texto original, ousando bastante na criação a partir da obra de Plínio. Nas falas do próprio Joffily:

---

<sup>22</sup> Ver Anexo III.

<sup>23</sup> Ver Anexo IV.

<sup>24</sup> Só para ilustrar esse percurso, cito dois exemplos. O primeiro é o parecer do censor Wilson de Queiroz Garcia, de 15/03/1971, que descreve o filme como tendo mensagem “negativa, indutiva ao crime” e o libera, sem o critério de “boa qualidade”, somente para maiores de 18 anos. O segundo é o parecer do censor Antônio de Pádua Carvalho Alves, que menos de um ano depois, em 16/02/1972, afirmou não “existir nenhum fator que justifique o seu veto para chancelas ainda não concedidas”, liberando o filme com critério de “boa qualidade”. Ver Anexos V e VI.

<sup>25</sup> Ver em Anexo VII a ficha técnica desse filme.

Tínhamos a ambição de revelar pessoas e sentimentos contemporâneos, como fizeram os textos do Plínio Marcos. Depois de várias leituras da peça e de outros trabalhos de Plínio Marcos, encontramos um "norte": era preciso refazer *Dois Perdidos* para que ele ficasse parecido com o original. Mais ou menos como numa boa tradução, tratava-se de trair para ser fiel.<sup>26</sup>

No entanto, apesar da inclusão de alguns temas e do corte de outros, é possível perceber nas duas personagens os traços que traziam na peça.

Tonho também no filme é um sonhador de sólidos valores familiares, que vê na mudança geográfica uma possibilidade de mudança social. Paco mantém seu passado misterioso, apesar de mencionar a existência de um pai que lhe é odiado, e sua vaidade de ter o que o companheiro não tem – no filme, o símbolo do sapato é substituído pelo dinheiro, que Paco ganha facilmente se prostituindo.

Na obra de Joffily, Paco – que no filme é uma mulher de aparência andrógina – e Tonho se encontram por acaso nos Estados Unidos e passam a morar juntos em uma espécie de depósito abandonado. Diferentemente da migração do campo para os grandes centros urbanos, presente na peça, o filme amplia a questão para a difundida ideia do “sonho americano”, que levou muitos estrangeiros a buscar a vida nos Estados Unidos como última possibilidade de conseguir um bom emprego.

Tonho não consegue um bom emprego em virtude de seu inglês ruim, nem se sujeita a subempregos como a prostituição, como o faz Paco. Um dos grandes tormentos que surge nesta obra é o medo da deportação, em virtude do visto vencido de Tonho. Esse, portanto, com medo de ser deportado, passa a lutar para conseguir comprar uma passagem e voltar por conta própria para o Brasil. André Luis Gomes, ao analisar esta última adaptação para o cinema, chama atenção para a mudança importante que há no final do filme:

Enquanto na peça Tonho fuzila Paco e nele se converte, afirmando, aos gritos, que é mau e se autodenominando Tonho maluco; no filme, Tonho mata Paco, na medida em que despe Rita e expõe, enfim, sua fragilidade e verdadeira identidade. Tonho deixa o quarto, ganha as ruas; mas, diferentemente do texto-base, não se transforma no opressor, pelo contrário, sai carregando os objetos roubados e o “pisante” de Paco, numa atitude que potencializa seu sentimentalismo [...]. (GOMES, 2008, p. 29)

---

<sup>26</sup> Entrevista do diretor em *Notas da produção: 2 perdidos numa noite suja*. Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/npdoispe.htm>>. Acesso em: 9 mar. 2013.

É pertinente observar que esse desfecho do filme acaba com a transformação que Plínio proporcionou a Tonho na última cena da peça. No filme, Tonho não termina assumindo que, após o assalto, transformara-se de vez em um bandido. O fim que Joffily dá a Tonho – a personagem termina caminhando pelas ruas de Nova Iorque – permite pensar que talvez Tonho consiga voltar ao Brasil, que talvez tenha um fim diferente.

## 5. O marginal de Mário Bortolotto

### 5.1 O Brasil de Mário Bortolotto

Eu vivi a fase dos meus 20 anos nos tais 80. Então foi ali que eu me moldei. É ali que você vai escolher entre o bolero ou o rock and roll. [...] Meus ídolos nos anos 80 foram Celso Blues Boy, Cazuza, Bukowski, Kerouac, Freddie King e Reinaldo Moraes. Minhas musas eram Dora Pellegrino, Cristina Aché e Denise Dumont, além é claro de Paula Toller e Fernanda Abreu. Essa é a minha geração. Hoje todos nós já passamos dos 40. Fiquei amigo de alguns dos meus ídolos, inclusive daqueles que eram da geração anterior e que eu já venerava como Fauzi Arap, Pereio e Domingos de Oliveira. Porra, tu não faz ideia do que é ser amigo desses caras.<sup>27</sup>

Mário Bortolotto

A sociedade a que se refere Mário Bortolotto é a nossa, aquela na qual nascemos, ou presenciamos o seu desenvolvimento, é a sociedade que se consolidou a partir da década de 1980.

O dramaturgo nasceu em 1962, na cidade de Londrina, no Paraná. Nasceu na década em que Plínio Marcos começara a escrever, na década do Golpe Militar no Brasil. Aproximadamente vinte anos depois, Bortolotto começaria a escrever e a dirigir suas peças (nas quais, muitas vezes, também atua).

---

<sup>27</sup> Disponível em: <[http://atirenodramaturgo.zip.net/arch2009-10-18\\_2009-10-24.html](http://atirenodramaturgo.zip.net/arch2009-10-18_2009-10-24.html)>. Acesso em: 26 jan. 2013.



Historicamente, o Brasil da juventude de Bortolotto é marcado pela abertura política, iniciada no governo Geisel, em 1974. Em 1985 o Brasil viu o fim da Ditadura Militar, tendo José Sarney por presidente – eleito de forma indireta. As primeiras eleições diretas aconteceram em 1986 e uma nova Constituição foi publicada em 1988. Era também a época das inflações altíssimas e das rápidas sucessões de moedas e planos econômicos (FAUSTO, 2012).

Paralelamente a essas mudanças políticas e econômicas ocorria uma aceleração no processo de urbanização no Brasil. Segundo Fausto, “a população brasileira passou de 51,9 milhões de habitantes, em 1950, a cerca de 146,1 milhões, em 1990. Ela aumentou, assim, quase duas vezes no curso de quarenta anos.” (2012, p. 451). Em razão de a maior parte dessa população viver em grandes cidades, a população urbana, que era de 16% nos anos de 1940, acabou subindo para 51,5% em 1980. Esse crescimento da zona urbana teve como principal estímulo a grande oferta de empregos no setor industrial durante os anos de 1950, além da crescente mecanização e as mudanças dos trabalhos agrícolas. Conforme observa o autor, “em 1980, nove capitais de Estados tinham já mais de um milhão de habitantes; esse número subiu para onze em 1990, com São Paulo à frente, seguido pelo Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre.” (FAUSTO, 2012, p. 454).

Em entrevista ao jornal *Folha de Londrina*, reproduzida em seu *blog*, Mário Bortolotto fala sobre a sua peça *Música para ninar dinossauros* e como retrata suas personagens – que, assim como o dramaturgo, nasceram nos anos de 1960 e foram “despertando” por volta dos anos 1980:

[A peça] Mostra três caras de meia idade (Lourenço Mutarelli, Paulo de Tharso e eu) que são amigos desde sempre e que nasceram nos anos 60. São caras de uma geração que não participou efetivamente de nada. Veja bem, eles nasceram nos anos 60, isto é, não viveram efetivamente os anos 60. Em 70, eles estavam colecionando figurinhas "Brasil Pátria Amada", tentando preencher o rosto do Médiçi. Quando eles tomaram pé da situação, **já era tarde demais**. É a geração que carrega o estigma de ter chegado atrasada. (BORTOLOTTTO, grifo meu)<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Entrevista para o jornal *Folha de Londrina* publicada no *blog* pessoal do dramaturgo. Disponível em: <[http://atirenodramaturgo.zip.net/arch2010-02-14\\_2010-02-20.html](http://atirenodramaturgo.zip.net/arch2010-02-14_2010-02-20.html)>. Acesso em: 26 jan. 2013.

Com “já era tarde demais”, Bortolotto faz referência a todos os movimentos organizados pelos cidadãos pelo fim da ditadura. Por pequeno espaço de tempo, a juventude dos anos 1980 não participou da luta pelo fim da ditadura e não experimentou, entre outros eventos, os problemas da censura. A juventude de Bortolotto, bem como o início de sua escrita, foram marcados pela herança de um país recém-modificado e da consciência de um passado conflituoso que lhes foi disfarçado pelo colorido dos álbuns de figurinhas pátrias.

## 5.2 O teatro de Mário Bortolotto

[...] a dramaturgia é algo que sempre tomou muito o meu tempo porque é algo que está dando certo, as pessoas comentam muito a minha dramaturgia. Tinha pouca dramaturgia na época que eu comecei a escrever aqui no Brasil, hoje tem bastante. Então tomou uma proporção maior no meu trabalho.<sup>29</sup>

Mário Bortolotto

Mário Bortolotto escreve com frequência em seu *blog* pessoal, chamado *Atire no Dramaturgo*, o que facilita conhecer seu pensamento, suas influências e as matérias que saem sobre o autor e sua obra. É através desse *blog* que sabemos, por exemplo, como o autor percebe sua própria produção e que opinião tem sobre cada comentário da crítica sobre sua obra. Em determinado *post*, Mário compara o teatro e o *rock and roll*, apontando como as duas linguagens sempre estão interligadas em sua produção artística:

Pra mim não tem muita diferença. Sempre fiz teatro pensando em *rock and roll*. Comecei a fazer teatro porque queria fazer *rock and roll*. Queria fundar um grupo de teatro com jeitão de *rock and roll*. No Festival de São José do Rio Preto de 91, o saudoso e lendário diretor Ademar Guerra disse a nosso respeito: "Isso não é um grupo de teatro, é uma gang de

---

<sup>29</sup> Entrevista para o *site* G1 publicada no *blog* pessoal do dramaturgo. Disponível em: <[http://atirenodramaturgo.zip.net/arch2010-02-28\\_2010-03-06.html](http://atirenodramaturgo.zip.net/arch2010-02-28_2010-03-06.html)>. Acesso em: 26 jan. 2013.

*rock and roll*". E esse foi o elogio mais caro que recebi em toda minha carreira. Era o que eu queria ouvir. (BORTOLOTTO)<sup>30</sup>

Em outro *post*, Bortolotto reproduz a matéria que a escritora Márcia Denser realizou sobre seu livro *Dj: canções para tocar no inferno*. A contribuição de Márcia Denser com essa matéria é importante para pensar a relação do autor e de sua obra com a marginalidade. A escritora define Mário Bortolotto como artista marginal e completa com a seguinte definição:

O que o caracteriza é sua posição solitária [...] seu nihilismo essencial, já que ele não se enquadra em qualquer grupo, seja artístico, político ou social. Até os *beatniks*, ícones da contracultura do século XX nos EUA, tinham seu projeto literário, um sentido e um desejo de mudança; contudo na literatura urbana do Terceiro Mundo pós-industrial, pós-moderno, pós-político e pós-antigo, o escritor então vira marginal – não como pária ou excluído – mas na situação de sujeito antissocial, descrente de si e cada vez mais longe do semelhante. (DENSER, 2011)

Fazendo uma homenagem ao falecido amigo Alberto Guzik, Mário se lembra de algumas críticas feitas pelo crítico a sua obra, e uma delas é justamente relacionando Mário Bortolotto com Plínio Marcos. Neste trecho, é importante ver como Mário recebia as comparações de sua obra com a de seu antecessor:

Ele [Guzik] dizia que eu era uma espécie de Plínio Marcos que frequentou a universidade. Eu nunca frequentei a universidade. Fiquei uma semana no curso de Letras e foi só. Deu pra mim. Mas eu entendi o que ele quis dizer. Era que apesar de eu trafegar num universo similar ao do Plínio, minhas referências eram outras, mais literárias, por assim dizer. Tomei como um grande elogio, pelo Plínio e pelas referências. Achei uma definição muito próxima do que era meu trabalho e desfazia de maneira elegante (por mais que possa parecer o contrário) as constantes comparações apressadas e errôneas que faziam do meu trabalho com o do Plínio. (BORTOLOTTO)<sup>31</sup>

Esse é o autor que irá nos colocar diante de um submundo cênico, no qual os valores se invertem, beirando à exaltação da decadência, parecendo mesmo colocar o marginal no centro de referência. Lehmann, ao tratar do hipernaturalismo no teatro pós-

<sup>30</sup> Disponível em: <[http://atirenodramaturgo.zip.net/arch2011-10-16\\_2011-10-22.html](http://atirenodramaturgo.zip.net/arch2011-10-16_2011-10-22.html)>. Acesso em: 15 fev. 2013.

<sup>31</sup> Disponível em: <[http://atirenodramaturgo.zip.net/arch2010-06-20\\_2010-06-26.html](http://atirenodramaturgo.zip.net/arch2010-06-20_2010-06-26.html)>. Acesso em: 15 fev. 2013.

dramático, chama atenção para essa ostentação da decadência que temos no teatro feito a partir dos anos 1980 e 90, e explica que

O mais baixo já não é, como no naturalismo, a verdade, o real que deve ser exposto porque foi excluído e oprimido. O mais baixo é o novo “sagrado”, a verdade autêntica, o que explode a norma e a regra: a dissipação em meio às drogas, à decadência e à ridicularização. (LEHMANN, 2007, p. 197)

Sobre a composição de suas personagens, subtipos que frequentam os antros escanteados por uma espécie de sociedade da ordem, para retomar *Cândido*, Mário Bortolotto faz a seguinte consideração:

Numa sociedade onde qualquer babaca quer virar celebridade, a figura do “ninguém” sempre me pareceu o melhor modo de vida. E aqui não vai nenhuma pretensão estilosa do tipo “é legal ser diferente”. Porra nenhuma. O que eu penso é que simplesmente “ninguém precisa ser igual” (BORTOLOTTI, 2004).

Assim, podemos visualizar a obra de Bortolotto dentro da teoria contemporânea, na qual o mais baixo é a referência do leitor-espectador enquanto durar a situação cênica.<sup>32</sup>

### **5.3 *Nossa vida não vale um Chevrolet: as personagens***

Escrevi os personagens que se envolvem em lutas de rua inspirado no ótimo *Lutador de rua*, de Walter Hill, com o grande Charles Bronson. São sujeitos que lutam por dinheiro sem nenhum tipo de proteção e nos lugares mais improváveis.<sup>33</sup>

Mário Bortolotto

No núcleo de protagonistas de *Nossa vida não vale um Chevrolet* temos a família Castilho, composta por quatro irmãos, pela sombra do pai recém-falecido e pela

<sup>32</sup> Para Lehmann (2007, p. 212), no teatro pós-dramático o “teatro é enfatizado como situação, não como ficção.”.

<sup>33</sup> Declaração disponível em: < [http://atirenodramaturgo.zip.net/arch2009-11-29\\_2009-12-05.html](http://atirenodramaturgo.zip.net/arch2009-11-29_2009-12-05.html)>. Acesso em: 26 de jan. 2013.

mãe sumida há anos. Completando o quadro de personagens do drama, temos ainda uma turma de amigos de rua dos irmãos – incluindo um dançarino de clube de mulheres, um estranho empresário de lutas de rua, além de uma jovem carente, vinda do interior para a capital, que se envolve amorosamente com os três irmãos. Em suma, personagens nada comuns como protagonistas de uma peça de ambientação igualmente incomum.

A primeira informação que temos na peça é que Magali é uma das filhas do seu Castilho, chefe de uma família reconhecida pelo ofício de roubar automóveis. Rapidamente é possível perceber que o drama abordado trará para a cena personagens que são mais que indivíduos, no sentido usado por DaMatta (1997). A família protagonista de *Nossa vida não vale um Chevrolet* é composta por pessoas, inclusive com sobrenome reconhecido. Estamos no polo da desordem, para usar os termos de Candido, mas aqui não há mais o desejo de ser absorvido de vez pelo polo da ordem. Ao contrário, na peça de Bortolotto, desde o início, há somente a exposição de um submundo com regras e valores diferentes dos reconhecidos oficialmente. Não há, em toda a peça, qualquer preocupação dos membros da família Castilho de se reconciliar com a esfera dominante com o fim de passar a ocupar outro meio social.

Monk é o mais velho dos irmãos Castilho. De pouca conversa, é o primeiro irmão que se envolve com Sílvia, e a partir dessa interação ficamos sabendo algumas características suas, como detalhes de sua personalidade e seu gosto musical. Logo no início do diálogo entre ambos, Monk apresenta seu nome como fazendo referência ao pianista de *jazz* Thelonius Monk:

SÍLVIA – Já sei. O seu pai é pianista e quis prestar uma homenagem.  
 MONK – Não. O meu pai era ladrão de carros. Se dependesse da profissão dele, eu ia chamar Dekavê ou Sinca Chambord, qualquer coisa assim. Monk é um nome que eu escolhi pra mim. Não tá na identidade.  
 (BORTOLOTTTO, 2008, p. 18)

Em seguida, ainda no diálogo com Sílvia, sabemos que o ladrão conhece as etapas culturais das relações amorosas (jogo que Sílvia está fazendo nessa interação) e não vê o menor sentido nelas:

MONK – Olha, eu acho que a gente podia pular algumas etapas.  
 SÍLVIA – Etapas?

MONK – É, você sabe, esse negócio de primeiro um vinho, depois uma música... olha, eu tô muito a fim de descobrir o que existe por baixo desse seu modelito de luto. Por que a gente não vai pra cama de uma vez?

SÍLVIA – Porque não é assim que as coisas têm que ser.

MONK – Quem é que disse pra você como é que as coisas têm que ser? (BORTOLOTTI, 2008, p. 19)

De gosto refinado, descobrimos ao longo da peça que Monk é mais que um apreciador de *jazz*. No trecho a seguir, é possível conhecer o interesse da personagem pela literatura e por outras expressões de alta cultura:

GUTO (aparecendo com Suruba) – "O caminho do excesso leva ao palácio da sabedoria."

MONK – William Blake.

GUTO – Me disseram que você gostava de ler.

MONK – Também gosto de ver filmes de graça, centros culturais, embaixadas, institutos de línguas. Vai dizendo, Guto. (BORTOLOTTI, 2008, p. 51)

Além de ladrão de automóveis e intelectual refinado, Monk mostra um passado bem-sucedido como lutador de rua. Esse detalhe de sua vida aparece quando o amigo Guto faz uma proposta para que o Monk volte a lutar em troca de uma dívida deixada pelo falecido pai Castilho:

GUTO – Seu pai deixou uma dívida comigo.

MONK – Eu sei. E o que é que você vai fazer? Me fechar?

GUTO – Você? Não. Sabe quem é que paga o hospital da sua mãe?

MONK – Eu imaginava.

GUTO – É um tratamento dispendioso.

MONK – O que eu tenho que fazer?

GUTO – Voltar a lutar. (BORTOLOTTI, 2008, p. 52)

Lupa, considerando apenas o núcleo masculino dos irmãos, é o irmão do meio. Bastante diferente de Monk, Lupa é o mais falante dos três. De pensamento concreto, demonstra grande impaciência com as crises do irmão caçula, o qual sente falta da mãe que os abandonou:

SLIDE – [...] Por que vocês não falam a verdade? Por que não dizem de uma vez que a mãe é uma puta, que saiu de casa pra viver com um gigolô numa noite de Natal?

LUPA – Numa noite de Natal? Quem foi que te contou essa história triste!

MONK – Deixa ele falar.

[...]

SLIDE – É isso aí, eu sei de tudo. O pai tinha gasto Uma grana alta, tinha comprado peru, champanhe e tudo o mais, ia ser uma ceia legal, em família...

LUPA (dramático) – Aí apareceu Mama, a Cruel, engatada com um gigolô cafajestão de olho azul, cicatriz e tatuagem, e comunicou solenemente à família: "Tô de saco cheio de você, seu nojento, escroto, puxador de carro, inútil, de você e dessas crianças feias, de unhas sujas que nunca lavam as orelhas. Vou-me embora dessa casa pra nunca mais". Ai papai aos prantos, caiu de joelhos aos seus pés e com lágrimas cascadeando de seus olhos, soluçou já fora de si: "Mas eu comprei até um peru, Clarice". (BORTOLOTTI, 2008, p. 13-14)

Mais adiante, quando Lupa fala de seu filho, temos mais uma vez na peça o mais baixo como sagrado, nos termos de Lehmann (2007). O elemento infantil, na peça, aparece inserido em uma espécie de pedagogia marginal. Isso porque não há, no tratamento do pai com o filho, qualquer tipo de censura em relação a coisas de crianças serem diferentes de coisas de adultos, como podemos ver no seguinte diálogo entre Lupa e Monk:

LUPA – Me lembra de passar na locadora de vídeo quando eu voltar, hein? Tenho que alugar umas fitas pro Caio.

MONK – Você mima demais aquele pivete.

LUPA – O que é que eu posso fazer? O moleque só tem cinco anos. Não posso ficar contrariando o garoto. Cê lembra que o pai vivia me contrariando nessa idade, né? Olha aí no que deu. Cê precisa ver a alegria que o menino fica vendo aquelas fitas de vídeo pornô. [...] (BORTOLOTTI, 2008, p. 25)

No encontro com Sílvia, sabemos mais algumas características de Lupa, como a importância que tem para ele tomar a iniciativa em uma relação amorosa:

LUPA – Olha, eu vou dizer uma coisa pra você, viu? Eu não tô gostando muito desse negócio não, sabe como é que é, esse troço de você me chamar pra vir aqui, assim, não me entende mal não, pelo amor de Deus, não é que eu não gosto, não, eu gosto pra caralho, sou chegado mesmo numa vagabunda assim que nem você, sabe, mas é que ... porra, tu podia ter dado um tempo, esperar eu chegar junto, mandar minha iniciativa.

[...]

SÍLVIA – Quer dizer que você gosta de carro e de mulher? (Começa a pegar nele.)

LUPA – Pois é. O que cê tá fazendo? Ei, pera aí, o que cê tá fazendo? Pega leve aí, mulhé.

SÍLVIA – Você tá assustado?

[...]

LUPA – Não vem não, tá? Não tem nada a ver. É que... bom, não tem que ser assim, né? (BORTOLOTTTO, 2008, p. 40-45)

Adiante, no final da peça, conhecemos o sonho maior de Lupa. O que revela, de alguma maneira, o desejo de levar uma vida mais tranquila – ainda que completamente dentro da vida marginal, sem pretensão de passar ao lado da ordem. Com as relações frustradas que experimentou com as mulheres, seus planos familiares incluem tão somente o filho:

MONK – [...] O que você pretende fazer no futuro, daqui a algum tempo?

LUPA – Eu queria casar com uma santa, né? Mas eu já desisti de encontrar uma. Sabe o que eu era a fim de fazer mesmo? Eu queria descolar assim, um opalão daqueles quatro porta, daqueles antigão, pegar meu guri, o Caio, botar no banco da frente junto comigo, encher o banco de trás de cerveja e danoninho e cair na estrada, viajar, sem data pra voltar, sem pensar em voltar. (BORTOLOTTTO, 2008, p. 62)

Slide, o mais novo dos irmãos, não leva jeito para o ofício da família. Suas tentativas de roubar automóveis sempre são tensas, frustradas e descobertas. Na passagem a seguir, os outros dois irmãos tentam conseguir dinheiro para libertar o caçula da prisão:

MONK – Levanta aí, Slide, a gente vai ver se dá pra pagar a sua fiança.

SLIDE (levanta) – Tô levantado.

LUPA – Olha aí, moleque, tô de saco cheio de livrar a tua cara.

SLIDE – Na tava fazendo nada, não.

[...]

LUPA – A gente puxa carro desde pivete e nunca caiu em cana, o otário aqui puxa um ronco, os homi janta ele. A gente já tá sabendo. Tu tava tentando puxar um Caravan.

SLIDE – Vocês nunca deixam ir junto.

LUPA – Porque tu é otário, não leva jeito nem pra trombadinha, é a maior bandeira, marcão, cabação, laranja. [...] (BORTOLOTTTO, 2008, p. 29-30)

Antes mesmo que os irmãos consigam o dinheiro da fiança, Slide sai da cadeia com o pagamento feito pelo amigo Love:

SLIDE – Brigado, brigado, brigado. Tá querendo que eu lute.

LOVE – Tô. Tô querendo que você lute. Tô circulando nas altas. Tô com uns contatos legais. Vai render uma boa grana. (BORTOLOTTTO, 2008, p. 32)



No encontro de Slide com Sílvia, conhecemos a história de seu apelido – que, como acontece com Monk e sua referência ao *jazz*, também ilustra algum caráter de sua personalidade:

SLIDE – Slide. É assim que o pessoal me chama.

SÍLVIA – Slide?

SLIDE – É. Gíria de surfista, né? A moçada fala que eu sou meio vacilão, meio inseguro, aí ficaram me chamando de Slide. (BORTOLOTTTO, 2008, p. 56)

Slide parece frustrado por não continuar o ofício da família. Daí surge, como outra possibilidade de profissão marginal, a luta de rua, como confessa para Sílvia no seguinte diálogo:

SÍLVIA – [...] E qual profissão que você escolheu?

SLIDE – Eu não escolhi, não. É a única coisa que eu sei fazer, sou lutador de rua. Desafio uns caras, sou desafiado, tenho um empresário agora, um figurão aí resolveu me bancar, acho que vai dar pra levantar uns troco. (BORTOLOTTTO, 2008, p. 57)

Como visto, as personagens da peça de Bortolotto são seres marginais. Não no mesmo sentido da marginalidade que exclui, como é o caso das personagens de Plínio Marcos, mas num sentido em que é possível pensar em uma espécie de simulacro da ordem ou em uma “ordem paralela”. Isso porque, como será possível perceber pela leitura da peça, o marginal aqui é tido como positivo, nesse paradoxo composta por um tipo de ordem fora da ordem.

#### **5.4 Nossa vida não vale um Chevrolet: a peça**

Há muito tempo você anda comigo / Cê sabe, eu me ferro,  
eu xingo, eu brigo/ Eu sempre te ligo no meio da noite / pra  
dizer que o mal/ o mal mora em mim / o mal pula comigo na  
piscina e não se afoga / o mal joga xadrez em tardes quentes  
e não se afoba / eu não pedi pra minha vida ser o que ela é /  
a ira de deus / um disco de *jazz* / nossa vida não vale o amor  
de uma mulher / nossa vida não vale / não vale um  
Chevrolet<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Composição de Mário Bortolotto para sua banda *Saco de Ratos*.

Mário Bortolotto

Logo no início de *Nossa vida não vale um Chevrolet*, a personagem Magali, única mulher que compõe os irmãos Castilho, como vemos durante a peça, está com um grupo de amigos. Um deles é Love, o qual trabalha dançando em clubes de mulheres, profissão que Magali considera como um meio deprimente de se ganhar dinheiro. A resposta de Love ao comentário da amiga sobre sua profissão vem seguida de uma apresentação dos valores e das “profissões” que darão o tom marginal da peça de Bortolotto:

LOVE – Você acha, é, Magali? O que seu pai e seus irmãos pensam da sua carreira de *groupie* do subúrbio carioca?  
 MAGALI – Meu pai e meus irmãos não pensam.  
 GUTO – Eles têm muito o que fazer. Não sobra tempo pra pensar.  
 LOVE (imita uma sirene de polícia) – Protejam os seus veículos. A família Castilho está nas imediações. (BORTOLOTTTO, 2008, p. 9)

O primeiro encontro dos quatro irmãos acontece logo na segunda cena da peça. Quando um dos amigos de Magali chega com a informação de que o pai dos irmãos Castilho acaba de falecer, temos a primeira reunião dos quatro, como é apresentado pela rubrica que antecede os diálogos seguintes:

Enterro do pai – Monk, Lupa, Slide e Magali.  
 (Os quatro irmãos carregam o caixão do pai. Colocam o caixão na cova. Monk abre uma lata de cerveja e despeja um pouco em cima do caixão. Slide, que é o mais emocionado, tira uma flor amassada de dentro do casaco e joga dentro da cova.) (BORTOLOTTTO, 2008, p. 10)

Passada a cerimônia, o irmão caçula, Slide, começa a questionar sobre a ausência da mãe na cerimônia. Os irmãos ficam zangados pela pergunta, pois há anos não veem a mãe, que Monk e Lupa dizem estar em um hospício. Slide não acredita e conta que sempre soube que a mãe havia fugido na noite de natal com outro homem; história que os outros irmãos desmentem após debochar da crença do caçula. Na casa da família, Slide persiste em querer saber o porquê de a mãe não ter aparecido no enterro do pai. A

verdadeira história do sumiço da mãe não ficará clara ao longo do drama. Magali, sem paciência para as questões familiares, despede-se:

MAGALI – Tô saindo fora. Já banquei a boa filha de mais por hoje.  
 LUPA – Acho legal tu puxar o carro mesmo, Magali. Já deu no saco.  
 MAGALI – Puxar carro é com vocês, irmãozinho. Sou a ovelha negra da família. (BORTOLOTTI, 2008, p. 12)

Mais uma vez, a tradição se faz presente no submundo. O desvio nesse contexto é justamente não perpetuar o ofício de ladrão – como acontece, ao longo da peça, com Slide, irmão que não consegue permanecer no ofício familiar e troca o roubo de carros pela briga de rua.

O momento trágico de *Nossa vida não vale um Chevrolet* é armado pela personagem Guto, amigo dos quatro irmãos. Guto é um empresário da desordem, usando os termos de Candido. Seu investimento é patrocinar brigas de rua, com o objetivo de se divertir com a luta entre as pessoas. Love, outra personagem que compõe o grupo de amigos dos irmãos, avisa Guto sobre o talento para briga que vê em Slide, a quem ele pretende agenciar como lutador de rua. Ao retirar o caçula Castilho da prisão, Love pretende deixar uma dívida a Slide – a qual ele pagaria lutando profissionalmente para Guto.

A surpresa acontece quando Guto assedia Monk para voltar a lutar, em troca do pagamento da clínica da mãe (paga por Guto). O confronto acontecerá justamente entre os dois irmãos. Em uma cena na qual estão Slide, Guto e o grupo de amigos que aparece ao longo do drama, Slide e Love têm a seguinte conversa a respeito da primeira luta do caçula:

LOVE – [...] E, então, rapaz? Tá com medo? Se tiver, não tem problema, é natural. Usa isso a seu favor.  
 SLIDE – Eu não tô com medo. Quem é que eu vou pegar?  
 (BORTOLOTTI, 2008, p. 60-61)

Na cena seguinte, temos o diálogo entre Lupa e Monk, no qual o mais velho confessa seu medo da volta à luta de rua:

MONK – Eu tô com medo.

LUPA – Medo?

MONK – Eu não queria brigar de novo, Lupa, juro que não queria.  
(BORTOLOTTTO, 2008, p. 62)

A partir desses diálogos, começamos a ver anunciada a tragédia final de *Nossa vida não vale um Chevrolet*. Como acontece em grandes obras da literatura ocidental, temos aqui uma disputa entre irmãos.<sup>35</sup> A cena da luta entre Monk e Slide encerra-se assim:

*Monk e Slide.*

(Os dois lutam. Monk derruba Slide que fica no chão. Não levanta mais.)

*Enterro de Slide – Guto, Love, Suruba e Lupa.*

LOVE (para Lupa) – Eu não sei o que dizer. Eu... queria dizer que nunca pensei que isso pudesse acontecer. Eu... sinto muito. Eu não sei o que dizer. (BORTOLOTTTO, 2008, p. 62-63)

Diferentemente das disputas que geralmente encontramos na tradição literária, na peça de Bortolotto, a disputa se deu em razão de interesses ou pensamentos diferentes. Devido ao esvaziamento de valores que acompanha as personagens desse drama, a luta entre os irmãos, evidentemente, pertence a esse vazio e não passa de uma luta física, livre de qualquer interesse pelo enfrentamento de um pelo outro. Slide e Monk não passaram de marionetes da vontade de Guto.

### 5.5 O caso da personagem Sílvia

Em *Nossa vida não vale um Chevrolet*, temos Sílvia – personagem que aparece em quatro momentos diferentes, com um texto praticamente fechado, que pouco depende das respostas de seu interlocutor. Sílvia ilustra aquilo que Ryngaert denominou como “a voga do teatro-narrativa e dos textos monologados”. Segundo o autor, essas formas,

[...] levam a formas híbridas que alternam diálogos lacônicos e monólogos-afluentes, inflam a réplica transformando-a em tirada sem resposta ou em diálogo monstruoso, em que cada um fala até perder o fôlego sem que se tenha certeza de que ele ainda se dirija a um

<sup>35</sup> Caim e Abel, na *Bíblia*; em *Hamlet*, de Shakespeare; *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, etc.

interlocutor cênico, ainda que seja este o caso. (RYNGAERT, 1998, p. 98-99)

Nas três primeiras aparições, Sílvia dirige-se aos três irmãos Castilho, com os quais se envolve em diferentes situações dentro da peça. O que se sabe da personagem (pelas conversas que tem com a mãe ao telefone) é que ela busca um relacionamento amoroso – sem realmente desejar um; talvez simplesmente porque “é assim que tem que ser”, segundo sua fala. Os três irmãos são convidados, um de cada vez, a ir ao apartamento de Sílvia. Lá, ela reproduz seu discurso de apresentação do apartamento; fala sobre o vazio que ficou depois que o ex-namorado foi embora e levou suas coisas. Vejamos a fala de Sílvia para cada um dos irmãos. A primeira delas é para Monk:

SILVIA – É aqui que eu moro. Você gostou? Não tem muita coisa. É que eu não tenho muita coisa mesmo. O cara que morava comigo, ele sim tinha bastante coisa, mas aí ele foi embora e levou tudo o que tinha e aí ficou esse puta vazio que cê tá vendo. Era professor de história ele, tinha muitos livros, uma porção de coisas mesmo, gostava de muitas coisas, tudo ao mesmo tempo. Acho que foi por isso que não deu certo com a gente. É que, quando eu gosto de uma coisa, é só daquilo, eu não sei dividir, cê me entende, né? (BORTOLOTTTO, 2008, p. 15-16).

A segunda é para Lupa:

SILVIA – É aqui que eu moro, você gostou? Não tem muita coisa, é que eu não tenho muita coisa mesmo. O cara que morava comigo, ele sim, tinha bastante coisa, tinha até piano, era pianista ele. Você consegue imaginar um piano num espaço minúsculo desse? Pois é, tinha. Mas aí ele foi embora, levou tudo, levou o piano e aí ficou esse puta vazio que cê tá vendo. Mas é um lugar simpático, você não acha? (BORTOLOTTTO, 2008, p. 39-40).

A terceira para Slide:

SILVIA – É aqui que eu moro, você gostou? Não tem muita coisa, é que eu não tenho muita coisa mesmo. O cara que morava comigo, ele sim tinha bastante coisa, ele tinha dinheiro, sabe, era dono de uma concessionária de automóveis, nem sei como ele conseguiu se adaptar morando aqui comigo, num lugar assim tão modesto. Pois é, mas aí ele foi embora ficou esse puta vazio que você tá vendo. (BORTOLOTTTO, 2008, p. 54).

E, por fim, o discurso de Sílvia é direcionado para o leitor/espectador, que passa para o papel cênico de interlocutor da personagem. A última fala de Sílvia, que também são as palavras finais da peça, é a seguinte:

SILVIA (falando para personagem que não aparece) – É aqui que eu moro. Você gostou? Não tem muita coisa. É que eu não tenho muita coisa mesmo, o cara que morava comigo, ele sim, tinha bastante coisa, era empresário, a gente se dava muito bem, mas aí aconteceu um acidente e, bom... aí ficou esse puta vazio que cê tá vendo. FIM (BORTOLOTTI, 2008, p. 63).

Ao falar desse antigo relacionamento é que o texto de Sílvia varia, ainda que pouco: as características do rapaz mudam em cada discurso, agregando/misturando detalhes ouvidos de cada interlocutor cênico com o qual ela se envolvera. Na primeira fala, temos a informação sobre seu possível relacionamento com um professor de história que tinha muitos livros. No segundo diálogo, retira e modifica as informações contadas por Monk: o gosto de Monk por *jazz* faz com que Sílvia o descreva como pianista de *jazz* no encontro com Lupa. No terceiro momento, ao falar do antigo relacionamento para Slide, Sílvia transforma o ladrão Lupa em um dono de concessionária muito rico. Por fim, na fala dirigida ao leitor/espectador Sílvia modifica o discurso sobre as lutas de rua de Slide e o reelabora como empresário.

A alternância das falas de Sílvia a respeito dos irmãos Castilho põe em dúvida os dados revelados na primeira fala: seria mesmo um professor de história o “cara” que morava com Sílvia? Eles de fato moraram juntos? Responder essas questões não é realmente importante para a compreensão da trama da peça, pois a desobrigação com a verdade parece traço evidente dessa personagem. No entanto, analisar esses objetos trazidos e modificados em seu discurso é fundamental para pensar no vazio que Sílvia sente ao final de cada relacionamento. Sílvia não menciona a falta da pessoa, mas do objeto que a representa, pondo em foco este último em detrimento daquela.

De acordo com a análise dos irmãos Castilho, é possível perceber que com Monk Sílvia faz o jogo de quem quer pertencer à sociedade da ordem, demonstrando saber que em um relacionamento existem etapas e que “é assim que tem que ser”. Ao ter sua fantasia desfeita por Monk, para quem tais etapas não têm o menor valor, Sílvia parece adotar esse tom frustrado do interlocutor em sua própria relação. Assim, após a conversa

inicial com Monk e Lupa podemos perceber que a mesma Sílvia que desejava uma relação amorosa com o primeiro, destrata Lupa como fora destrutada por Monk. Quando Lupa, que desejava um relacionamento sério, é mandado embora após o primeiro encontro, tenta entender qual foi o problema para a relação não ter dado certo, Sílvia responde da seguinte maneira:

Sílvia – Tá bom, cara, eu vou dizer qual é o problema. O problema é a hora do rush, o forno microondas estragar quando você mais precisa dele, o problema é os caras que vendem carnês da felicidade, o problema é os filmes que saem de cartaz justamente quando eu decido assistir, o problema é o carro afogar no meio do trânsito, o problema, cara, é a gente nunca ter com quem dividir o guarda-chuva.” (Bortolotto, 2008, p.49).

Nesse momento, Sílvia aparece como a renunciadora, conforme a definição de DaMatta. Demonstrando a mesma convicção que tivera para defender a importância das etapas do jogo amoroso com Monk, Sílvia desfez as expectativas românticas de Lupa, adotando um ponto de vista muito semelhante ao do irmão mais velho.

Por fim, parecendo retornar ao seu desejo inicial de ter um relacionamento amoroso, ou assumindo para si o ponto de vista do interlocutor anterior – da mesma forma como o fez com as informações sobre cada ex-namorado – Sílvia convida o terceiro irmão, Slide, para morar com ela. Sem ter outro objetivo e sem jamais ter formado uma opinião sobre relacionamentos, Slide aceita. Eis aí a demonstração de uma espécie de jogo no qual parece impossível haver o encontro ou a compatibilidade de interesses.

Em sua quarta e última aparição, Sílvia, após a morte de Slide, encontra-se novamente sozinha e retoma sua busca por alguém. Em clara representação da insignificância do interlocutor, Sílvia reaparece no final da peça e dá o texto como se fosse um monólogo. Nesse momento, é possível dizer que o interlocutor é mesmo o leitor/espectador – agora ocupando o lugar daquela que seria mais uma personagem passível de participar da vida de Sílvia.

As primeiras falas de Sílvia em cada nova relação, sobre a apresentação do apartamento e do ex-namorado, apresentam uma repetição quase imutável. Tal característica encaixa-se bem na consideração de Ryngaert (1998, p. 96) sobre os monólogos contemporâneos, quando diz que esses “monólogos traduzem também o desejo de reintroduzir no teatro uma fala técnica, socialmente exata, quase fotográfica”. No

entanto, a sequência de falas da personagem traz uma fluidez de caracteres, fazendo de Sílvia um ser de identidade maleável e totalmente mutável. Bortolotto, quando entrevistado por mim, definiu Sílvia como uma mulher moderna que “quer encontrar o cara, por isso ela ‘dá’ para o cara, até ela encontrar o sujeito que ela goste e queira ficar com ele.” (BORTOLOTTTO, 2012).

Sílvia representa um verdadeiro paradoxo na peça. Ao se apresentar de uma maneira quase estática nas primeiras falas e desenvolver comportamentos tão dinâmicos, tão contrários ao longo de suas relações, a personagem parece ilustrar como são frágeis os limites pelos quais os indivíduos circulam nessa sociedade da ordem e da desordem. Oculta pela máscara genérica de quem não é *pessoa*, ou seja, sem o importante sobrenome que identifica, como abordou DaMatta, Sílvia é conduzida por valores e ideais momentâneos. Na grande cidade onde se passa o drama parece mesmo que os indivíduos passam uns pelos outros sem se conhecer, sem se reconhecer, possibilitando essa alternância de identidade.

A inconstância de Sílvia parece mesmo demonstrar que há uma espécie de “meio do caminho” entre as pessoas da ordem e as pessoas da desordem. Pessoas da desordem como o são os marginais da peça de Mário Bortolotto, os quais, diferentemente daqueles de Plínio Marcos, são reconhecidos dentro dessa sociedade por nome e sobrenome.

### **5.6 Nossa vida não vale um Chevrolet – a versão cinematográfica**

Procurei o Mário e disse que queria comprar os direitos para filmar. Ele falou "a peça está pronta, vem aqui, pode filmá-la!" Falei que não, que teatro e cinema eram linguagens diferentes, queria colocar elementos do meu repertório no filme. Como o Mário adora cinema, pedi pra ele fazer a primeira adaptação. Em seguida fiz uma versão com a minha mulher, mas ainda não estava legal, não tinha o distanciamento necessário. Falei com vários roteiristas e acabei fechando com o Di Moretti. Foram, ao todo, nove tratamentos no roteiro até a filmagem.<sup>36</sup>

Reinaldo Pinheiro

---

<sup>36</sup>Entrevista com o diretor do filme *Nossa vida não cabe num Opala*. Disponível em: <[http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com\\_content&task=view&id=992&Itemid=543&limit=1&limitstart=2](http://www.academiabrasileiradecinema.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=992&Itemid=543&limit=1&limitstart=2)>. Acesso em: 26 de jan. 2013.



A versão cinematográfica do texto de Mário Bortolotto foi produzida em 2008, sob direção de Reinaldo Pinheiro.<sup>37</sup> O texto original foi bastante modificado nesta adaptação, a começar pelo título que mudou para *Nossa vida não cabe num Opala*. A mudança foi a pedido da GM, que não autorizou o uso da marca Chevrolet no título do filme – Opala foi permitido em função de ser um produto fora de linha.

O filme inicia com a morte do pai da família Castilho, e logo nos primeiros minutos são apresentados os quatro irmãos protagonistas. As personagens do filme são também muito diferentes daquelas do texto de Bortolotto, a exceção talvez de Slide e Lupa. O primeiro estranhamento está na aparição recorrente do pai morto, que encontra, em momentos diferentes, cada um dos filhos para refletir sobre a vida que a família levava e aconselhar mudanças. Magali – que na peça é uma mulher que está sempre de “namorado” novo, na esperança de encontrar um homem rico –, no filme, é uma tímida pianista que trabalha tocando em um restaurante. Monk é consciente da vida miserável que leva, e está sempre aconselhando o caçula a levar uma vida diferente da sua. Sílvia mantém seus diálogos semelhantes nas cenas em que se relaciona com os irmãos Castilho, porém em nenhum momento fica claro se ela deseja mesmo algum tipo de relacionamento sério. Segundo Bortolotto, em uma das críticas que faz a esta adaptação de sua obra, Sílvia, a solitária, fora transformada em “apenas uma garota que sai à noite pra ‘caçar’ alguns caras pra transar, nada mais que isso.”<sup>38</sup>

Sendo o texto dramaturgicamente e o cinema duas linguagens diferentes, é esperado que algumas mudanças acompanhem as adaptações de um para o outro – ou será “teatro filmado”, como fora chamada a adaptação de *Dois perdidos* feita por Chediak. Mas é importante salientar aqui que, em *Nossa vida não cabe num Opala*, sequer o universo marginal do dramaturgo se mantém – ao contrário do que acontecera em *2 perdidos numa noite suja* com direção de Joffily.

Antes mesmo de assistirmos ao filme, a comparação dos títulos permite uma leitura de significados diferentes para ambas as obras. O título *Nossa vida não vale um Chevrolet* reflete a baixeza, o pouco valor das vidas ali em jogo; ao passo que *Nossa vida não cabe num Opala* representa exatamente o contrário de tal, ou seja, anuncia personagens de vidas mais grandiosas, mais complexas que um carro roubado.

---

<sup>37</sup> Ver em Anexo VIII a ficha técnica desse filme.

<sup>38</sup> Disponível em: < [http://atirenodramaturgo.zip.net/arch2009-11-29\\_2009-12-05.html](http://atirenodramaturgo.zip.net/arch2009-11-29_2009-12-05.html)>. Acesso em: 9 de mar. 2013.

Em seguida, durante a exibição do filme, acompanhamos o drama de Magali, a jovem que sonha ser artista, mas acaba se rendendo ao violento empresário Guto, que a assedia constantemente e atrapalha seu trabalho no restaurante. Magali pode mesmo ser comparada a Tonho, de Plínio Marcos: a garota pobre, que tenta se “aprumar na vida”, mas é condicionada a aceitar uma vida marginal que corrompe seus valores pessoais.

Fossem analisadas as personagens marginais somente dos filmes, pouco se diferenciariam nas versões de Joffily e Pinheiro. Parece que *Nossa vida não cabe num Opala* recupera aquele ainda malandro, ao estilo Plínio Marcos.

## Conclusão

Ao longo desta dissertação, busquei entender e problematizar as constantes comparações feitas entre as obras de Plínio Marcos e Mário Bortolotto. Há, sem dúvidas, semelhanças nos tipos apresentados por ambos, que incluem ladrões, prostitutas, traficantes, entre outras personagens marginais.<sup>39</sup> É claro, portanto, que Plínio e Bortolotto se assemelham no que diz respeito a trazer protagonistas marginais para a cena; porém, através de uma análise mais detida, percebemos que essa condição marginal é apresentada de maneiras diferentes na obra de cada um.

A comparação aqui realizada deu-se por meio da análise das personagens. Essa escolha foi feita, sobretudo, em virtude de estarmos tratando de peças de teatro – gênero em que a personagem é de extrema importância por ser através dela que a história é contada (PRADO, 1974). Analisando os protagonistas das peças *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, e *Nossa vida não vale um Chevrolet*, de Mário Bortolotto, logo no início descobrimos estar diante de personagens que se definem pela ação, ou seja, que conheceremos ao longo da peça. Ademais, ao mesmo tempo em que se definem, permitem-nos conhecer o contexto em que se inserem, e são esses os detalhes que possibilitam discutir o todo de cada um dos textos.

Antônio Candido, ao analisar *Memórias de um sargento de Milícias* e ver em Leonardo o primeiro malandro da nossa literatura, desenvolve a questão sobre a dialética da ordem e da desordem. Elemento constituinte da figura do malandro, tal

---

<sup>39</sup> Personagens que aparecem, por exemplo, nas peças *Barrela* (1958) e *Navalha na carne* (1967), de Plínio Marcos; e em *Medusa de Rayban* (1996) e *Hotel Lancaster* (1992), de Mário Bortolotto.

dialética é percebida como uma alternância entre obedecer e infringir as normas estabelecidas pelo social. Nessa sociedade da ordem e da desordem, os sujeitos estariam dispostos em uma tríade de grupos formados pelos seguidores e pelos transgressores das normas, juntamente com aqueles que transitam entre os dois primeiros grupos.

A partir dessa leitura de *Candido* surge a possibilidade de entender a peça *Dois perdidos numa noite suja* como ainda pertencendo à dialética da malandragem.

Tonho e Paco, no início do drama, rejeitam, até mesmo por brincadeira, serem chamados de ladrão, ou seja, estão do lado da ordem, conhecendo e respeitando seus valores. No momento em que Tonho compreende que a falta de um trabalho digno o deixou sem condições de manter uma aparência respeitável para continuar procurando emprego, inicia um novo processo de migração.<sup>40</sup> Tonho recebe um revólver para vender, mas logo percebe que realizar tal incumbência, em virtude de suas vestimentas precárias, poderia fazer com que lhe confundissem com um bandido. A próxima ideia, então, é convidar Paco para, utilizando o revólver, assaltar e conseguir seu par de sapatos e o dinheiro para comprar a flauta de Paco.

Decidido o assalto, as personagens estão no centro entre a ordem e a desordem, com o plano ainda malandro, de “dar um pulo” até a desordem e voltar para a ordem. Em outras palavras, estamos no terreno em que “se dá um jeitinho”. Segundo DaMatta, o malandro “seria um profissional do ‘jeitinho’ e da arte de sobreviver nas situações mais difíceis.” (DAMATTA, 1986, p. 102).

No momento seguinte ao assalto, Paco assume a identidade marginal e, entusiasmado, define-se como Paco Maluco, o Perigoso. Estabelecida a nova alcunha, Paco deixa o grupo de indivíduos, conforme visto em DaMatta, e torna-se pessoa. Tonho ainda resiste a assumir-se marginal, mas quando descobre que o sapato não lhe serviu, percebe que aquele assalto não fora suficiente. Ridicularizado por Paco, Tonho termina por assassinar o companheiro, denominando-se, então, Tonho Maluco, o Perigoso. Com esse final, Tonho rompe de vez com a possibilidade de retornar à ordem; e o leitor/espectador está diante do momento em que morre o malandro e nasce o marginal.

---

<sup>40</sup> Novo porque o primeiro é mesmo a migração geográfica de Tonho, que veio do interior para a cidade grande.

Ao contrário daquele marginal de Plínio Marcos, o qual busca um jeito de pertencer à esfera da ordem, Mário Bortolotto põe-nos diante de um marginal já estabelecido.

A origem desse marginal parece estar no renunciador, categoria que DaMatta (1997) traz como constituinte da nossa identidade, juntamente com o malandro e o *caxias*. Qualquer dos quatro protagonistas de *Nossa vida não vale um Chevrolet* jamais aparece como almejando pertencer à sociedade da ordem. Como visto, em determinado momento, Lupa chega mesmo a declarar seu desejo de renunciar a vida de marginal:

LUPA – [...] Eu queria descolar assim, um opalão daqueles quatro porta, daqueles antigão, pegar meu guri, o Caio, botar no banco da frente junto comigo, encher o banco de trás de cerveja e danoninho e cair na estrada, viajar, sem data pra voltar, sem pensar em voltar. (BORTOLOTTI, 2008, p. 62)

E a renúncia ao estilo marginal de vida não é nada além disso. Diferentemente do que ocorre em *Dois perdidos*, não há aqui o sonho de abandonar o crime para pertencer à sociedade das leis e normas estabelecidas.

Em relação às versões cinematográficas, foi possível perceber uma mudança entre as duas adaptações de *Dois perdidos numa noite suja*. Na primeira, de 1970, dirigida por Chediak, o texto de Plínio foi mantido quase integralmente, mesmo com os problemas que a censura poderia ocasionar a sua exibição. Já na segunda adaptação, de 2002, feita por Joffily houve uma série de modificações no texto e no contexto da obra, apesar de a construção das personagens manter os traços característicos criados pelo dramaturgo. Assim como na adaptação de Joffily, em *Nossa vida não cabe num Opala*, dirigida por Reinaldo Pinheiro, também há mudanças significativas. Dessa vez, porém, a mudança também se deu na caracterização das personagens.

Essas modificações que deram origem aos filmes *2 perdidos numa noite suja* e *Nossa vida não cabe num Opala* possibilitam pensar tais filmes como pertencentes, ainda, à dialética da malandragem. Não com o humor próprio do malandro (DAMATTA, 1986), evidentemente, mas com as possibilidades ainda esperançosas de superar as desigualdades sociais – como vimos em Rocha (2006), é o fim dessa expectativa de superação que origina a dialética da marginalidade.

Assim como ocorreu com o filme *Cidade de Deus*, nas duas versões contemporâneas de *Dois perdidos* e *Nossa vida*, também parece haver uma simplificação das situações marginais presentes nos textos originais. Isso abre a possibilidade de pensar que, talvez, a personagem marginal no atual cinema brasileiro tenha outro tratamento porque o cinema tenha outras questões envolvidas na abordagem da marginalidade. É possível que, assim como houve uma transição do malandro ao marginal na literatura, no cinema isso também esteja acontecendo, em outra etapa da trajetória. O que é realmente possível afirmar é que as personagens de *2 perdidos numa noite suja* e *Nossa vida não cabe num Opala* muito se aproximam daquela primeira etapa de Tonho, em que, ainda sonhador, busca levar uma vida longe do crime.<sup>41</sup>

Seja nas versões das peças para o cinema, seja nos textos originais, tanto as personagens construídas por Plínio quanto as de Bortolotto muito caracterizam a produção artística do nosso tempo, que frequentemente tem trazido o marginal como protagonista. Separados por cerca de três décadas, ambos os dramaturgos colocam no foco da cena aqueles que ainda permanecem como socialmente escanteados.

A abordagem dessas personagens nas peças mostra como a figura do marginal se desenvolveu ao longo do tempo, como uma espécie de reflexo ficcional da nossa sociedade contemporânea. Em Plínio Marcos, o marginal com um “pé” na malandragem, ainda sonha em retornar à sociedade estabelecida, encara a condição ter estudado como diferencial<sup>42</sup> e vê a cidade grande como garantia de bom emprego. O marginal de Bortolotto, ao contrário, não sonha em pertencer à sociedade, muitas vezes é um intelectual e não vincula isso com o sonho do emprego digno,<sup>43</sup> muito menos enxerga a cidade como o grande local das oportunidades.

A crítica à ilusão da cidade grande, a exposição das oportunidades frustradas que originaram o marginal, enfim, tudo que em Plínio Marcos começava a aparecer como grande problema social, encontra-se já estabelecido em Bortolotto. A migração não resultou em um bom emprego, o estudo não livrou da marginalidade. Plínio

---

<sup>41</sup> O “teatro-filmado” de Chediak não entra nessa discussão sobre as características do cinema por ter respeitado quase em totalidade as características do teatro.

<sup>42</sup> Cabe ressaltar que, à época da peça, o tempo de estudo obrigatório no Brasil era de apenas quatro anos (Lei 4.024/61).

<sup>43</sup> A situação do estudo obrigatório mudou bastante em relação ao tempo de Plínio. A partir de 1971, tornou-se obrigatório frequentar oito anos de escola (Lei 5.692/71).

Marcos trouxe à cena indivíduos incapazes de integrar uma sociedade em que vigoram as relações pessoais. Dessa incapacidade de se firmar na esfera da ordem, surgiu a possibilidade de fazê-lo na desordem, em total renúncia à primeira. Fixados na desordem, então, a regra válida parece ser a mesma que caracteriza a nossa sociedade do “sabe com quem está falando?” (DAMATTA, 1997), ou seja, a personalização pelo nome.

Essa mudança simbolizada pelo nome aparece em *Dois perdidos* no momento final, com a aceitação de Tonho para a alcunha sugerida pelo parceiro que assassinara: surge Tonho Maluco, o Perigoso. Esse nome que distingue é de fundamental importância para vislumbrar a transição entre a dialética da malandragem e a dialética da marginalidade. Em Bortolotto, autor que nos coloca em frente a marginais bastante caracterizados como tal, os protagonistas também são personalizados através do nome.

Com tudo isso, vimos a trajetória do marginal como partindo diretamente do malandro, que em algum momento rompe com o ir-e-vir entre a ordem e a desordem. O rompimento se dá concomitante ao crescimento urbano, que atrai imigrantes, impossíveis de serem conhecidos no meio dos outros milhares de habitantes de uma cidade. A impossibilidade das relações impede a existência do malandro, o qual precisa ser reconhecido para se movimentar e conseguir dar o “jeitinho”. Assim, resta desistir da inútil tentativa de passar à ordem e valorizar a sociedade da desordem – com regras próprias e com pessoas, ou personalidades, próprias.

## Referências

2 PERDIDOS numa noite suja. Direção: José Joffily. Produção: Alvarina Souza Silva. Roteiro: Paulo Halm. [Brasil]: Rio Filmes, 2002. 1 DVD (100 min), son., color.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BORTOLOTTI, Mário. Entrevista. Entrevistador: Renata Baum Ortiz. Porto Alegre: 2012. 1 VLC media file (.mov). Entrevista concedida durante o evento Universo Bortolotto.

\_\_\_\_\_. *Nossa vida não vale um Chevrolet*. São Paulo: Via Lettera, 2008.

\_\_\_\_\_. *Quem não se enquadra*. [09 de agosto de 2004]. Outsider. Disponível em: <[http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=93&titulo=Outsider:\\_quem\\_nao\\_se\\_enquadra](http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=93&titulo=Outsider:_quem_nao_se_enquadra)>. Acesso em: 27 nov. 2012.

BRASIL. Lei nº. 4.024, de 20 de dezembro de 1961. Fixa Diretrizes e Bases da Educação Nacional. *Diário Oficial da [República Federativa do Brasil]*, Brasília, DF, 27 dez. 1961 e retificado em 28 dez. 1961. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/14024.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/14024.htm)>. Acesso em: 1 mar. 2013.

\_\_\_\_\_. Lei nº. 5.692, de 11 de agosto de 1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. *Diário Oficial da [República Federativa do Brasil]*, Brasília, DF, 12 ago. 1971. Disponível em: <<http://www010.dataprev.gov.br/sislex/paginas/42/1971/5692.htm>>. Acesso em: 1 mar. 2013.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*. In: DASCAL, Marcelo (Org.). *Conhecimento, linguagem, ideologia*. São Paulo: Perspectiva, 1989.



CAROS AMIGOS ESPECIAL. *Literatura marginal: a cultura da periferia*, ato II. São Paulo, junho de 2002.

CHAUI, Marilena. Disponível em: <[http://acervo.paulofreire.org:8080/xmlui/bitstream/handle/7891/2200/FPF\\_OCP\\_04\\_0256.pdf](http://acervo.paulofreire.org:8080/xmlui/bitstream/handle/7891/2200/FPF_OCP_04_0256.pdf)>. Acesso em 15 nov. 2012.

CHEDIAK, Braz. *Braz Chediak: fragmentos de uma vida*. Organização e introdução Sérgio Rodrigues Reis. São Paulo: Imesp, 2005. (Coleção Aplauso).

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DENSER, Márcia. *Dj ou um porre no inferno*. 2011. Disponível em: <[http://atirenodramaturgo.zip.net/arch2011-05-08\\_2011-05-14.html](http://atirenodramaturgo.zip.net/arch2011-05-08_2011-05-14.html)>. Acesso em: 27 nov. 2012.

DOIS perdidos numa noite suja. Direção: Braz Chediak. Produção: Jece Valadão. Roteiro: Braz Chediak, Emiliano Queiroz e Néelson Xavier. [Brasil]: Magnus Filmes, 1970. 1 DVD (97 min), son., color.

FERRÉZ. *Cronista de um tempo ruim*. São Paulo: Literatura Marginal, 2009.

FRIAS FILHO, Otavio. Cultura bandida. In: *Folha de São Paulo*: 24 de julho de 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2407200306.htm>>. Acesso em: 15 jan. 2013.

GOMES, André Luis. Violência e sexualidade: modos de construir identidades e diferenças. *O eixo e a roda* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG, Belo Horizonte, v. 17, 2008. Disponível em: <[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2017/01-Andre%20Luiz%20Gomes.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e%20a%20Roda%2017/01-Andre%20Luiz%20Gomes.pdf)>. Acesso em: 4 mar. 2013.

HARARI, Isabel. É impossível pensar sistema capitalista internacional sem o dinheiro do narcotráfico. *Carta maior*. Disponível em: <[http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia\\_id=20902&alterarHomeAtual=1](http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=20902&alterarHomeAtual=1)>. Acesso em: 6 nov. 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

\_\_\_\_\_. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

MARCOS, Plínio. *Dois perdidos numa noite suja*. São Paulo: Círculo do Livro, [19?].

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

NOSSA vida não cabe num Opala. Direção: Reinaldo Pinheiro. Produção: Marçal Souza. Roteiro: Di Moretti. Música: Maestro Marcello Amalfi, Mário Bortolotto. [Brasil]: Imovision, 2008. 1 DVD (104 min), son., color.

OLIVEN, Rubens George. *Violência e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

PATRIOTA, Rosângela. O pós-dramático na dramaturgia. In: GUINSBURG; FERNANDES (Org.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. Dois perdidos numa noite suja. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

QUEIROZ, Renato da Silva. O herói-trapaceiro: reflexões sobre a figura do trickster. *Tempo Social – Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, 3(1-2): 93-107, 1991.

RAMOS, Luiz Fernando. Pós-dramático ou poética da cena? In: GUINSBURG; FERNANDES (Org.). *O pós-dramático*. São Paulo: Perspectiva, 2009. ?????

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROCHA, João Cezar de Castro. Dialética da marginalidade. *Folha de São Paulo – Mais*. São Paulo: 29 de fev. de 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm>>. Acesso em 12 de nov. 2012.

\_\_\_\_\_. A guerra dos relatos no Brasil contemporâneo ou “a dialética da marginalidade”. *Letras – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM*, Santa Maria, n. 32, jan/jun. 2006. Disponível em: <[http://coralx2.ufsm.br/revistalettras/artigos\\_r32/revista32\\_2.pdf](http://coralx2.ufsm.br/revistalettras/artigos_r32/revista32_2.pdf)>. Acesso em: 15 set. 2012.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Para ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Editora Ática, 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. “Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo”. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.29, Brasília, jan/junho de 2007.

SILVA, Rogério de Souza. *Cultura e violência: autores, polêmicas e contribuições da literatura marginal*. São Paulo: Annablume, 2011.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos, a flor e o mal*. Rio de Janeiro: Forno, 1994.

ZANOTTO, Ilka Marinho. *Plínio Marcos*. São Paulo: Global, 2003. (Coleção Melhor Teatro).

## **Anexos**

## Anexo I

### *Dois perdidos numa noite suja* – Ficha Técnica

**Título original:** *Dois perdidos numa noite suja*

**Gênero:** Drama

**Duração:** 100min.

**Lançamento (Brasil):** 1970

**Distribuição:** Ipanema Filmes

**Direção:** Braz Chediak

**Assistente de direção:** Sindoval Aguiar

**Roteiro:** Braz Chediak, Emiliano Queiroz e Nelson Xavier

**Produção:** Jece Valadão

**Produção executiva:** José Oliosi

**Gerente de produção:** Hélio Oliveira

**Assistente de produção:** Romeu Vieira

**Co-produção:** Magnus Filmes

**Música:** Almir Chediak

**Sonografia:** Antônio Smith Gomes

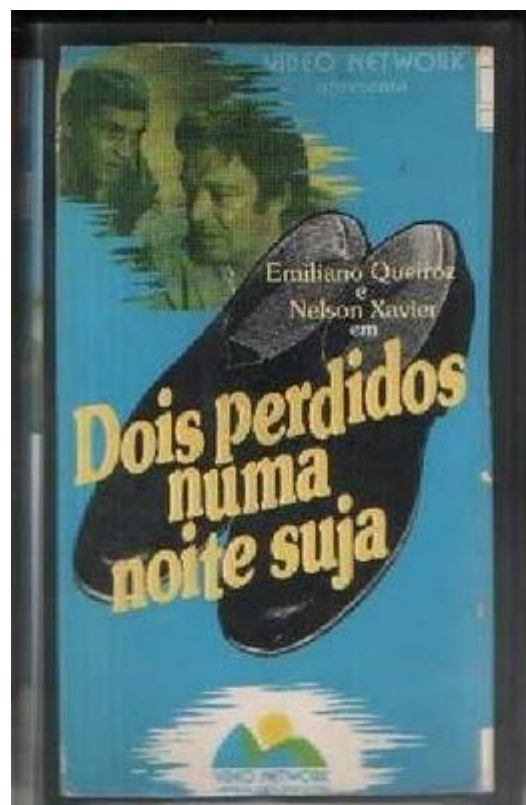
**Fotografia:** Hélio Silva

**Cenografia:** Ely Caetano

**Figurino:** Antônio Murilo

**Montagem:** Raimundo Higino

**Elenco:** Emiliano Queiroz (Tonho), Nelson Xavier (Paco), Paulo Sacramento (Banzo), Pepa Ruiz, Fernando José, Vanda Fritzlikaya, Romeu Vieira e Jota Diniz.



## Anexo II

Fonte: Correio da Manhã, 21/03/1971

**CRITICA/Heloisa Daddario**

### **Dois Perdidos, teatro filmado**

**Dois Perdidos Numa Noite Suja**, de Braz Chediak, entra no esquema do teatro filmado, com texto em primeiro plano e cenário quase fixo. Repetindo a experiência de **A Navalha na Carne**, o diretor usa a peça de Plínio Marcos sem alterações, sem adaptações, sem utilizar os recursos visuais que o cinema oferece.

É o mesmo clima de tensão, o mesmo diálogo agressivo, o cenário que não muda. É muito difícil fazer cinema sem usar recursos fotográficos, música, cortes, cenários, com dois atores num mesmo plano sempre: o quarto.

Fiel ao texto, Braz não modifica nada. Ele filma. Ele dá a câmara em cima de Emilião Queiroz e Nelson Xavier. Como Plínio Marcos, ele coloca o espectador dentro do quarto, prende-se aos diálogos, cria a tensão em torno dos dois personagens. O resto é esquecido. Isto cansa um pouco o espectador, que é envolvido na agressão, que é obrigado a ver a mesma cena durante vários minutos, que é obrigado a escutar e a pensar no texto.

Mas não se pode dizer que o filme é ruim, porque o texto de Plínio Marcos é excelente, a interpretação de Emilião Queiroz e Nelson Xavier muito boa e a direção — para quem quis fazer teatro filmado — é segura. Mas é preciso lembrar que o cinema tem de ser fundamentalmente visual, senão cansa e chega a prejudicar o texto. O espectador se fixa duas horas no mesmo plano, sem intervalos, tenso, e sua atenção é desviada.

**Cotação: REGULAR.**

## Anexo III

Form ANDP



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS



Nº DO CERTIFICADO 56.821

TÍTULO DO FILME "DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA"

PRODUTOR MAGNUS FILMES LTDA. -BRASIL-

APROVADO PELO S.C.D.P.  
CLASSIFICAÇÃO

VÁLIDO ATÉ 22 de MARÇO de 1976

até 06 de ABRIL de 1971

**PROIBIDO  
PARA MENORES DE  
18 ANOS**

Chefe do S.C.D.P.  
*Geneva Lemos Cavalcante*  
GENEVA LEMOS CAVALCANTE

Cada o de página

1964-1969  
M.J.-D.P.F.  
CERTIFICADO DO S.C.D.P.

Certifico constar no livro nº 01 folha nº 2136 do registro de filmes cinematográficos, o assentamento da película intitulada

"DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA"

com os seguintes dados: Bitola 35 mm, Cor COLOR  
Metragem 2739 ms, com 12 cópias - Gênero DR  
Propriedade de MAGNUS FILMES LTDA.  
Domiciliado à AV. PRINCESA IZABEL  
Endereço MAGNUS FILMES LTDA.

foi censurado em 15 de MARÇO de 1971 e recebido  
a seguinte classificação: PROIBIDO PARA MENORES DE 18 ANOS.

COM CORTE DAS EXPRESSÕES: "FILHO DA PUTA: PÁBBA.//////"

Brasília 06 de ABRIL de 1971

*Wilson de Queiroz Garcia*  
WILSON DE QUEIROZ GARCIA

Chefe da Seção de Censura

YBL

## Anexo IV

fonte: AN/DF



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA  
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS



Nº DO CERTIFICADO 56.821 (CERTIFICADO ESPECIAL)

TÍTULO DO FILME DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA

PRODUTOR MAGNUS FILMES LTDA. -BRASIL -

APROVADO PELO S.C.D.P.  
CLASSIFICAÇÃO

VÁLIDO ATÉ 24 de MARÇO de 19 71

**PROIBIDO  
PARA MENORES DE  
18 ANOS**

Brasília, 15 de MARÇO de 19 71

*Wilson de Queiroz Garcia*  
WILSON DE QUEIROZ GARCIA.

1964-1988  
M.J.-D.P.F.  
Chefe do S.C.D.P.

SUBSTITUTO.

Quebra de página

CERTIFICADO DO S.C.D.P.

Certifico constar do livro nº 11, folha nº 121, de registro de filmes cinematográficos, o assentamento da película intitulada DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA

com os seguintes dados: Bitola 35 mm. Cor COLOR

Metragem 2739 ms. -com 01 cópias-Gênero DRAMA

Propriedade de MAGNUS FILMES LTDA.

Domiciliado à AV. PRINCEZA ISABEL.

Produzido por MAGNUS FILMES LTDA.

Tendo sido censurado em 15 de MARÇO de 19 71 e recebido

a seguinte classificação: LIBERADO APENAS PARA O FESTIVAL DE TEREZOPÓLIS. PROIBIDO PARA MENORES DE 18 ANOS, COM A RECOMPOSIÇÃO AINDA, DA TRILHA SONORA, PARA ELIMINAÇÃO DAS PORNOGRAFIAS.

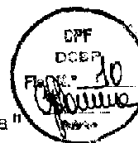
Brasília, 15 de MARÇO de 19 71

*Wilson de Queiroz Garcia*  
WILSON DE QUEIROZ GARCIA.  
Chefe da Seção de Censura



## Anexo V

fonte: AN/DF



TÍTULO DO FILME "Dois perdidos numa noite suja"

LM  CM  TR  AVTR  16mm  35mm  70mm P A R E C E R

## I ANÁLISE

a) GÊNERO: drama

b) ARGUMENTO: O drama existencial de Antônio agrava-se pelo desemprego, de tal forma que o rapaz vê-se na contingência de residir em um quarto miserável, em companhia de um desclassificado e provocador, chamado Paco. Este ainda consegue emprêgo para Antonio como carregador no mercado; Antonio aceita provisoriamente, enquanto não obtem outros sapatos para substituir os seus, velhos e rôtos, com os quais não obtem emprêgo de gabarito. As provocações de Paco crescem de intensidade na mesma medida da persuasão à prática de um assalto para obter dinheiro e sapatos. Antonio cede e os dois praticam um assalto. Na divisão dos frutos, Antonio fica apenas com os sapatos e o resto com Paco. Na hora de calçar os sapatos Antonio verifica o seu malogro, porque os mesmos são pequenos. Paco aproveita a prostração de Antonio para iniciar tremenda gozação, exasperando o rapaz a tal ponto que Antonio, não resistindo ao seu infortúnio, entra em crise alucinatória, matando Paco e enveredando pela senda do crime.

c) CONTÉM CENAS OU DIÁLOGOS SOBRE:

|                         |            |                                     |              |                          |           |                          |
|-------------------------|------------|-------------------------------------|--------------|--------------------------|-----------|--------------------------|
| Sexo:                   | Excitantes | <input type="checkbox"/>            | Aberrações   | <input type="checkbox"/> | Nús       | <input type="checkbox"/> |
| Violência física:       | Sangrentas | <input checked="" type="checkbox"/> | Superficiais | <input type="checkbox"/> | Sádicas   | <input type="checkbox"/> |
| Crimes:                 | Estimula   | <input type="checkbox"/>            | Condena      | <input type="checkbox"/> | Apresenta | <input type="checkbox"/> |
| Vícios:                 | Estimula   | <input type="checkbox"/>            | Condena      | <input type="checkbox"/> | Apresenta | <input type="checkbox"/> |
| Costumes:               | Contra     | <input type="checkbox"/>            | Pró          | <input type="checkbox"/> | Apresenta | <input type="checkbox"/> |
| Raças:                  | Contra     | <input type="checkbox"/>            | Pró          | <input type="checkbox"/> |           |                          |
| Religiões:              | Contra     | <input type="checkbox"/>            | Pró          | <input type="checkbox"/> |           |                          |
| Política:               | Nacional   | <input type="checkbox"/>            | Estrangeira  | <input type="checkbox"/> |           |                          |
| Segurança Nacional:     | Contra     | <input type="checkbox"/>            | Pró          | <input type="checkbox"/> |           |                          |
| Palavras de Baixo Calão |            | <input checked="" type="checkbox"/> |              |                          |           |                          |

d) Personagens Paco, desclassificado. Antônio, personalidade em decadência.

fonte: AN/DF

e) MENSAGEM: negativa. Indutiva ao crime e aos maus costumes.

f) IMPRESSÃO ÚLTIMA: Drama intimista, excessivamente dialogado e por isso mesmo, algo enfadonho. Ambiente pouco apreciável. Tema desenvolvido em torno da fraqueza moral e psicológica, terminando em crime, sem circunstâncias atenuantes.

g) VALOR EDUCATIVO: nenhum

II CONCLUSÃO: Drama sem elevação nem grandeza, mostrando, apenas, a queda abismal do indivíduo sem força moral para resistir à persuasão ao crime. Linguagem chula. Ambiente inapreciável. Diálogos pontilhados de pornografias de tal sorte que impossibilite qualquer corte. Sugiro a liberação do filme, com impropriedade para menores de 18 anos, mediante a recomposição da trilha sonora para eliminação das pornografias. Não atribuo, nas condições atuais, o critério de boa qualidade em face do que dispõe o art. 26 do Dec. 20.493, de 24 de janeiro de 1946.

BOA QUALIDADE

RECOMENDADO PARA MENORES

LIVRE PARA EXPORTAÇÃO

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA 18 anos.

com a ressalva supra.

Brasília, 15 de MARÇO de 19 71

1964-1988

III ESCLARECER, RESUMIDAMENTE, SOBRE AS CENAS, DIÁLOGOS E CORTES, COM BASE NO

ART. 41 DO DEC. 20.493 E ART. 39 DA LEI 5.526/68

*Liberar, sem Boa Qualidade  
e apenas para o Festival de  
Cinema de Teresópolis. Proibir  
para menores de 18 anos, com  
a recomposição, ainda, da trilha  
sonora, para eliminação das  
pornografias.*

*Eu: 15737/71  
W. P. M.*

## Anexo VI

fonte: AN/DF



M.I.-DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL  
POLÍCIA FEDERAL DE SEGURANÇA  
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS



TÍTULO - DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA - 35 mm -Brasil

PARECER

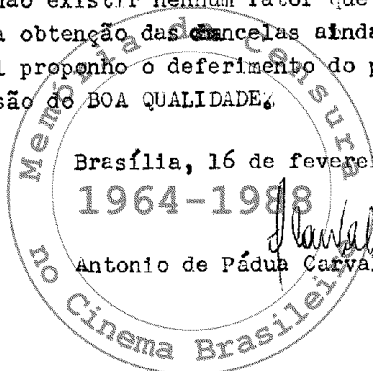
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: 18 (DEZOITO) ANOS - BQ e LIVRE P/EXPORTAÇÃO

Examinando o filme em tópico em função do requerimento da parte interessada protocolizado sob o nº 06888, verifiquei, em confronto com a legislação específica vigente, não existir nenhum fator que justifique o seu veto para a obtenção das cancelas ainda não concedidas, razão pela qual proponho o deferimento do pedido, indo mais além, na concessão de BOA QUALIDADE.

Brasília, 16 de fevereiro de 1972

1964-1988

Antonio de Pádua Carvalho Alves.



## Anexo VII

*2 perdidos numa noite suja* – Ficha Técnica

**Título Original:** *2 perdidos numa noite suja*

**Gênero:** Aventura

**Duração:** 100 min.

**Ano de Lançamento:** 2002

**Lançamento Comercial (Estréia):** 04/04/2003

**Distribuição:** Riofilme

**Direção:** José Joffily

**Roteiro:** Paulo Halm

**Produção:** Roberto Bontempo

**Música:** Arnaldo Antunes

**Fotografia:** Nonato Estrela

**Direção de arte:** Cláudio Amaral Peixoto

**Figurino:** Ellen Milet

**Edição:** Eduardo Escorel

**Elenco:** Roberto

Bontempo (Tonho), Débora Falabella (Paco), David Herman (Moe), Guy Camilleri (senhor do banheiro), John Gilleece (velho rico), Richard Velazquez (policial), Theodoris Castellanos (Dorothy), Daniel Porto (DJ), Sergio Barbosa de Souza (advogado), Haroldo (oficial da imigração) e Gabriel Silveira (carcereiro).



## Anexo VIII

*Nossa vida não cabe num Opala – Ficha Técnica*

**Título Original:** *Nossa vida não cabe num opala*

**Gênero:** Drama

**Duração:** 104 min

**Ano de Lançamento:** 2008

**Lançamento Comercial (Estréia):** 15/08/2008

**Distribuição:** Imovision

**Direção:** Reinaldo Pinheiro

**Roteiro:** Di Moretti

**Música:** Maestro Amalfi e Mário Botolotto

**Fotografia:** Jacob Solitrenick

**Direção de arte:** Mônica Palazzo

**Edição:** Willem Dias

**Elenco:** Leonardo Medeiros (Monk), Milhem Cortaz (Lupa), Gabriel Pinheiro (Slide), Maria Manoella (Magali), Paulo César Pereio (pai de Monk, Lupa, Slide e Magali), Marília Pêra (mãe de Monk, Lupa, Slide e Magali), Maria Luíza Mendonça (Sílvia), Dercy Gonçalves (mulher no carro), Jonas Bloch (empresário), Maguila.

