

Homo subalternus: dialogismo e representação social no teatro brasileiro contemporâneo

Wagner Corsino Enedino

UFMS/CPTL

Carin Cássia de Louro de Freitas

PG-UFMS/CPTL

Resumo

Ancorando-se nas contribuições de Palottini (1989), Ryngaert (1996), Pavis (1999) e Rosenfeld (1993) acerca do discurso teatral; nos critérios propostos por Prado (1972) ampliadas pelos estudos de Spivak (1985, 1988), Beverley (2004), Achugar (2006), Mignolo (2003) e Moreiras (2001) sobre o conceito de subalternidade e nos pressupostos teóricos de Lins (1988) no que se refere ao conceito de violência, o objetivo deste trabalho é analisar a peça *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos, focalizando o locus em que se constituem as personagens e a aproximação do texto pliniano com o conto *O terror de Roma*, do autor italiano Alberto Moravia presente. Dessa forma, demonstrar-se-á a existência de invariantes que estruturam o projeto estético de ambos os autores, ou seja, serão ressaltadas as ligações entre os artifícios discursivos e a ideologia subjacente de cada personagem. O estudo será predominantemente intrínseco, centrado na exploração do texto como forma e estrutura, sem abandonar a temática da subalternidade e do poder, bem como seus vínculos sociológicos, usando como parâmetro o caráter de signos ideológicos circunscritos nas obras.

Introdução

Este trabalho tem como objetivo demonstrar a existência de invariantes que estruturam o projeto estético do dramaturgo contemporâneo Plínio Marcos na peça *Dois perdidos numa noite suja* (1992) de modo a estabelecer homologias entre as estruturas artísticas e as estruturas mentais de dois personagens (Paco e Tonho) que se confrontam violentamente estabelecendo uma crise psicológica em que a morte parece ser o único mecanismo para a resolução do conflito. Nesse segmento, serão ressaltadas as ligações entre os artifícios discursivos e a ideologia subjacente de cada personagem. Com efeito, pretende-se mostrar o jogo estratégico de ação e reação, de pergunta e de resposta, de dominação e de esquiva entre ambos. Importa mencionar a aproximação do texto pliniano com a poética do autor italiano Alberto Moravia no conto *O terror de Roma* (1985).

Plínio Marcos: *homo subalternus*

Plínio Marcos de Barros (1935-1999) morava em um bairro de classe média-baixa, cercado por cortiços, favelas e pelo cais do porto de Santos, espaço físico e social que influenciou a maioria de suas obras. Além de exercer diversas profissões, conviveu com os mais variados tipos de pessoas, possibilitando-lhe, assim, experiências capazes de render características para traçar os perfis das personagens que fizeram parte de seus textos. Em 1966, surge a peça *Dois perdidos numa noite suja*, a qual foi traduzida para o francês, alemão, espanhol e para o inglês. O enredo da peça

trata de questões vinculadas ao contexto em que a obra foi escrita, como o desemprego e subemprego. Os personagens vivem intensos conflitos diante da situação a que se veem submetidos, do “entre-lugar” a que pertencem na sociedade, da condição de subalternos.

Fundamentos da subalternidade

Os estudos subalternos mostram a questão da desigualdade e exploração do homem pelo homem. Segundo Spivak (1988), o subalterno não tem voz, pois sua “fala” é atravessada pela representação do discurso político e econômico. O termo “subalterno”, que passou a ser conhecido nos anos de 1970, na Índia, com alguns estudiosos como Ranajit Guha e Gayatri Spivak, veio do latim *subalternus* e significa “aquele que depende de outrem: pessoa subordinada à outra”. Assim, “subalterno” se refere à perspectiva de pessoas de regiões e grupos que estão fora do poder da estrutura hegemônica.

John Beverley (2004) afirma que os estudos subalternos tratam sobre o poder, sobre quem o tem e quem não o tem, quem está ganhando e quem está perdendo. Aloja-se, aí, a dificuldade do debate acerca da representação do subalterno enquanto sujeito social dentro do discurso hegemônico e dos muros da universidade.

No texto *Can the subaltern speak?* Spivak (1988) afirma que o subalterno corresponde à representação daqueles que não conseguem espaço em um contexto globalizante, capitalista, totalitário e excludente, pois “subalterno é sempre aquele que não pode falar, pois se fala já não o é”. (Spivak, 1988: 275). Observa-se, dessa forma, que os estudos subalternos estão associados ao pensamento político de esquerda, o que se aproxima do texto de Plínio Marcos, uma vez que, segundo assevera Alain Badiou (*apud* Ryngaert, 1998: 42-43), “a politização do teatro é um fenômeno inevitável”

A sociedade que detém o poder determina que não tem nada a dizer ou, o que também é possível, a autoridade carece do instrumento que lhe permita ouvir o que a periferia, a margem, tem a dizer. Com efeito, “(...) na literatura a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro o homem é a fonte da palavra” (Rosenfeld, 1993: 22). Com efeito, a periferia está em constante mudança e, por isso, não deve falar com uma única voz. Trata-se do balbucio, pois, segundo Achugar (2006), balbuciar não é uma carência, mas uma afirmação, no sentido de reivindicar o direito ao grito.

O texto de Plínio Marcos é uma alternativa para o conhecimento dessas lacunas representadas pela cultura dominante, já que seu lema ideológico é o reconhecimento do direito dos sem voz, representando uma voz que vem de encontro daqueles que sempre tem algo a dizer. Dessa forma, compreende-se que:

O subalternismo inverte a ordem e coloca a heterogeneidade histórica como base material; ao mesmo tempo, ele nega o modo de produção e coloca em primeiro plano seus componentes residuais (que daí em diante, não são mais residuais, mas sim centrais à iniciativa epistêmica). Ele é ainda uma crítica ao modo de produção burguês ou capitalista em seus diferentes estágios. (...) O subalternismo não constituiria uma forma de ideologia estética. O trabalho do subalternista não pode ser pensado fora dos “limites” da história das “minorias”. Esse trabalho é sobre o estado global do capital como caminho para reivindicação de respeito para a singularidade subalterna. (Moreiras, 2001: 145)

Mignolo (2003) observa que os Estudos Subalternos poderiam contribuir para descolonizar a pesquisa, refletindo criticamente sobre sua própria produção e reprodução do conhecimento e evitando a reinscrição das estratégias da subalternização.

Por isso, uma análise da poética pliniana embasada nos pressupostos teóricos da subalternidade, já que a temática tratada pelo autor não é apenas a reflexão de um artista sobre determinado

grupo social, mas também a ponderação da condição humana. Assim, não se pode, pois, questionar apenas “como o teatro fala, mas, sobretudo, do que se permite falar, que temas aborda (...)”, quais as “mudanças de ‘formato’, as origens das personagens, a organização da narrativa e a natureza da escrita”, escolhas que “correspondem a projetos dos autores, inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias” (Ryngaert, 1996: 9)

A situação em que se encontram as personagens de *Dois perdidos numa noite suja* demonstra a urgência em dissipar a nuvem de alegoria que está sob a sociedade, retratando a repressão, a miséria, a subalternidade e a luta pela sobrevivência. Nessa esfera, o par de sapatos ganha contornos que simboliza o poder entre as personagens. “Assim, o calçado torna-se **o símbolo do direito de propriedade**. Ao tirar-lhe ou devolver-lhe o calçado, o proprietário transmite ao comprador esse direito.” (Chevalier y Gheerbrant, 1991: 801). Assim, a ação dramática geradora da maioria dos conflitos existentes é a condição de subalternidade dos protagonistas, o que resulta no efeito de sentido de ação e reação.

Dialogismo e representação social

As relações dialógicas são possíveis em qualquer parte significante do enunciado, seja uma palavra isolada –interpretada como signo representante da voz do outro–, seja nos diferentes estilos de linguagem ou dialetos sociais –entendidos como veículos de posições semânticas (e não lingüisticamente), como reveladores de “uma espécie de cosmovisão da linguagem”–, seja com a própria enunciação como um todo ou com partes desse todo, sejam os fenômenos conscientes expressos em matéria signíca, como a estilização, a paródia e o *skaz*, nos quais a palavra tem duplo sentido, orientando-se para o discurso do outro. (Bakhtin, 1997: 184-196).

Para Bakhtin (1992), nenhum texto ou discurso se constrói sozinho, mas se elabora a partir de outro e considerou o dialogismo sob dois pontos de vista: o da interação verbal, entre enunciador e enunciatário; e o da intertextualidade, no interior do discurso. Nesse segmento, a peça *Dois perdidos numa noite suja*, escrita em 1966, originou do conto “O terror de Roma”, da coletânea *Contos romanos*, do escritor italiano Alberto Moravia. O autor italiano escreveu o conto em 1907 em um contexto social do país em que vivia, traduzindo a questão da luta pela sobrevivência e demonstrando a situação de dois personagens que não estavam inseridos na classe hegemônica.

O narrador, em primeira pessoa, conta a história de dois homens que moram no porão de um edifício e são frustrados pela condição de “marginais” a que vivem. A solução que encontram para o problema é a de realizar um assalto. Assim como Tonho, o personagem-narrador deseja apenas um par de sapatos. Entretanto, o personagem-narrador se frustra, pois o sapato roubado não condiz com a sua numeração. Desse modo, numa atitude desesperada, rouba o sapato de Lorusso, seu companheiro de quarto. Por fim, ambos acabam presos; acusados de roubo a mão armada e tentativa de homicídio, já que o seu parceiro, Lorusso, atingiu a vítima com uma pancada na cabeça.

(...) Paco e Tonho revivem a dupla do clown e Toni, na técnica de puxar as falas, impedindo que a tensão caia. E, além das mudanças das peripécias e do recheio da história, uma circunstância altera fundamentalmente a focalização artística, no novo veículo: enquanto, no conto, há um narrador, sob cuja perspectiva se desenrola a trama, a peça atribui peso semelhante aos dois protagonistas (o narrador converte-se em Tonho e Lorusso se transforma em Paco). A passagem de Roma para o submundo brasileiro traz violência maior à linguagem. (Magaldi, 2003: 96)

Para Barros (1999), na esteira do pensamento de Bakhtin, o dialogismo é concebido como o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro, no texto. Explicam-se, então, as frequentes referências que faz Bakhtin ao papel do “outro” na constituição do sentido ou sua insistência em afirmar que nenhuma palavra é única, mas traz em si a perspectiva de outra voz.

Plínio Marcos trouxe o enredo para a realidade brasileira. Paco e Tonho também vivem numa hospedagem de quinta categoria e trabalham num mercado de peixes.

Tonho – Eu só preciso de um sapato. Uma boa apresentação abre as portas. Seu eu tivesse sorte de me ajeitar logo que cheguei, a essas horas estava longe daqui. Mas dei azar. O sapato estragou. Eu não tenho coragem de ir procurar emprego com essa droga nos pés. Tenho que desafogar aqui no mercado. Quando escrevo pra casa, digo que está tudo bem, pra sossegar o pessoal. Sei que eles não podem me ajudar. Vou me agüentando. Um dia me firmo. (Plínio Marcos, 1992: 52)

Tinha tanta vontade de ter um par de sapatos novos que quase sempre sonhava com ele durante aquele verão, lá, no porão onde o porteiro do edifício me alugava uma cama de campanha a cem liras por noite. (...) Achava que sem os sapatos novos não poderia mais continuar a viver, e, às vezes, pelo desconforto de não ter os sapatos, pensava até em me matar. (MORAVIA, 1985 p. 191)

O narrador-personagem de Moravia, possivelmente, possuía uma frustração por não obter um par de sapatos ideal como as outras pessoas da sociedade, mas, para Tonho, o sapato novo representava algo de maior grandeza, simbolizava a esperança de ser aceito na classe hegemônica, significava demarcar seu espaço como agente histórico-social.

Com efeito, a aparência física da personagem, sua situação na sociedade, sua profissão, sua situação familiar, suas ligações amorosas ou de amizade, sua crença religiosa, suas convicções políticas e morais, o poder e o grau de liberdade que possui; seus defeitos e virtudes, enfim, sua configuração física, social e psicológica, todos esses dados merecem destaque na configuração desses seres que vão constituir/representar seres humanos, vivendo conflitos internos, externos e até com o abstrato. (Pallotini, 1989: 64-67; 77-83).

A poética pliniana descreve a realidade de brasileiros que não conseguem ser bem sucedidos, por estarem posicionados à margem da sociedade, que tinha o direito da fala, de espaço, de poder. Como afirma Prado (1972: 84), o teatro fala do homem “através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator”. Assim como o autor italiano, Plínio Marcos denuncia, anos mais tarde, no contexto brasileiro, a situação daqueles que estão à margem e que têm suas vozes são silenciadas pelo centro. Diante dessa situação, os personagens tanto do conto italiano, quanto do texto dramático brasileiro decidem fazer um assalto, o que, para os personagens, configura-se uma válvula de escape para a subalternidade. Com efeito, ironizam a desigualdade social, que corrompe o sujeito, tornando-o “marginal”.

Paco –Boa! Paco Maluco, o Perigoso. Assim que eu quero que os jornais escrevam de mim. Vai ser fogo. Os namorados do parque não vão ter sossego. E a tiragem nunca me apanha. Pode espalhar por aí que Paco Maluco, o Perigoso, disse que não nasceu polícia pra pegar ele. Daqui pra frente, vai ser broca. (Plínio Marcos, 1992: 84)

Quer dizer, se eu fosse um grande homem, iriam também fazer uma estátua minha?” “Claro que sim... mas você nunca será um grande homem.” “Quem foi que disse?... Suponhamos que eu me torne o terror de Roma... dou cabo de muita gente, os jornais falam de mim, ninguém me encontra... e aí também fazem a minha estátua.” (Moravia, 1985:194)

Vale ressaltar que, o texto pliniano remonta a desigualdade de duas esferas de realidade distintas: de um lado, um país europeu de 1907; de outro, um país sul-americano, de 1966. Um passou por intensos conflitos e repressão com o *Stalinismo*; o outro vivia a opressão da ditadura militar. Países com leis distintas, mas que refletiam a mesma necessidade de uma sociedade mais

justa. Com efeito, essas diferenças se refletiram no final dos textos. O conto de Moravia remonta a ideia de que quem pratica atos criminosos é penalizado:

Eu disse que tinha sido Lorusso e ele, dessa vez, talvez por causa das pancadas que levava, não abriu a boca. O delegado disse:

“Muito bem... Vocês são ótimos... Roubo a mão armada e tentativa de homicídio.”

(...)

Depois olhei meus pés, vi que estava com os sapatos de Lorusso e pensei que, no final das contas, tinha conseguido aquilo que queria. (Moravia, 1985: 203)

Já Plínio Marcos demonstra que a violência é recorrente da condição em que vivem os personagens e a morte, como solução do conflito, fornecendo à obra contornos de tragédia. Nesse segmento, Aristóteles a descreve na Poética “como a purgação das paixões (essencialmente terror e piedade)” (PAVIS, 1999, p. 40). Além disso, cumpre ressaltar que estética pliniana está vinculada ao teatro popular, o qual mantém “vivo o espírito de reivindicação e insatisfação (...)” (Rosenfeld, 1996: 43).

Tonho –Cala a boca! Você me dá nojo.

(...)

Tonho –Se acabou, malandro. Se apagou. Foi pras picas.

(...)

Tonho –Por que você não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! (...)

Até danço de alegria! Eu sou mal! Sou o Tonho Maluco, O Perigoso! Mau pacas! (Plínio Marcos, 1992: 98)

Importa mencionar, ainda, a relação do assalto com “noite”. A ação dos assaltos no período noturno se deve ao fato de que a “noite”, segundo Rycroft (1975), com base nos pressupostos da Psicanálise, simboliza o tempo das conspirações; remete ao momento em que se misturam pesadelos e monstros, as “ideias negras”. A noite é a imagem do inconsciente, em que este se libera; desse modo, justifica-se o título da peça.

Considerações finais

Com a obra, Plínio Marcos mantém-se fiel ao seu princípio criador, pondo na boca de suas personagens marginais ou subalternas diálogos polêmicos e provocativos, marcados até pelo enfrentamento psicológico, incursiona por um teatro político, empenhado na transformação da sociedade e não na fabricação de ilusões. Desse modo, na peça *Dois perdidos numa noite suja*, Plínio Marcos representa o subalterno como um sujeito histórico, cuja identidade constitui-se como uma “antítese” de um sujeito dominado. Sua obra ganha fôlego no enfoque questionador do artista quanto ao denso desafio de reavaliação e, por conseguinte, reestruturação da complexa estrutura social que rege o país.

É certo que tais desconfortos são nitidamente resultantes da condição de subalternidade em que se encontram, pois estão à margem da sociedade e submetidos à violência. Portanto, a peça, que dialoga, em vários pontos do enunciado, com *O terror de Roma*, de Alberto Moravia, representa, sobretudo, uma forma de chamar a atenção sobre o que acontece no mundo periférico, uma maneira de poder expressar a revolta, o descaso, a falta de perspectivas sociais e humanas e a luta incessante pela sobrevivência.

Referências

- Bakhtin, Mikhail. 1992. *Estética da criação verbal*. Galvão Gomes Pereira, Maria Ermantina (trad.); Appenzeller, Marina (rev. da trad.). São Paulo, Martins Fontes.
- , 1997. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Bezerra, Paulo (trad.). 2º ed. rev. Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- Achugar, Hugo. 2006. “Espaços incertos, efêmeros: reflexões de um planeta sem boca”, em *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Nascimento, Lyslei (trad.). Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Barros, Diana Pessoa de e Fiorin, José Luiz (orgs.). 1994. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo, Ática.
- Beverley, John. 2004. *Subalternidad y representación: debates em teoria cultural*. Beiza, Mayrlene y Villalobos-Ruminott, Sergio (trads.). Madri, Iberoamericana.
- Brait, Beth (org.). 1997. *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, Editora da UNICAMP.
- Chevallier, Jean e Gheerbrant, Alain. 1991. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. da Costa e Silva, Vera (trad.). 5º ed. Rio de Janeiro, José Olympio.
- de Barros, Plínio Marcos. 1992. *Teatro maldito: Navalha na carne; Dois perdidos numa noite suja; O abajur lilás*. São Paulo, Maltese.
- Magaldi, Sábato. 2003. *Depois do espetáculo*. São Paulo, Perspectiva.
- Mignolo, Walter D. 2003. “Os estudos subalternos são pós-modernos ou pós-coloniais? As políticas e sensibilidades dos lugares geoistóricos”, em *Histórias locais/Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Ribeiro de Oliveira, Solange (trad.). Belo Horizonte, UFMG.
- Moravia, Alberto. 1985. “O terror de Roma”, em *Contos romanos*. Fornoni Bernadini, Aurora de Andrade e Homero (trads.). São Paulo, DIFEL.
- Moreiras, Alberto. 2001. *A exaustão da diferença: política dos estudos culturais*. Lorenço de Lima Reis, Eliana e Renate Gonçalves, Gláucia (trads.). Belo Horizonte, UFMG.
- Pallottini, Renata. 1989. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo, Ática.
- Pavis, Patrice. 1999. *Dicionário de teatro*. Guinsburg, J. e Maria Lúcia Pereira, Maria Lúcia (direção da trad.). São Paulo, Perspectiva.
- Spivak, Gayatri C. 1988. “Can the subaltern speak?”, em Nelson, Cary y Grossberg, Lawrence (eds.). *Marxism and the interpretation of culture*. Chicago Press, pp. 271-313.
- Rosenfeld, Anatol. 1993. *Prismas do teatro*. São Paulo, Perspectiva.
- , 1996. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva.
- Rycroft, C. 1975. *Dicionário crítico de psicanálise*. de Aguiar Abreu, José Octávio (trad.). Rio de Janeiro, Imago.
- Ryngaert, Jean-Pierre. 1996. *Introdução à análise do teatro*. Neves, Paulo (trad.); Stahel, Mônica (rev. da trad.). São Paulo, Martins Fontes.

CV

WAGNER CORSINO ENEDINO É DOUTOR EM LETRAS PELA UNESP - CAMPUS DE SÃO JOSÉ DO RIO PRETO. ATUALMENTE É PROFESSOR ADJUNTO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL. NAS SUAS PRODUÇÕES DESTACAM-SE O LIVRO *ENTRE O LIMBO E O GUETO: LITERATURA E MARGINALIDADE EM PLÍNIO MARCOS*, E OS CAPÍTULOS “O ABAJUR LILÁS DE PLÍNIO MARCOS: TRAVESSIAS HISTÓRICAS NO DISCURSO LITERÁRIO” EM LÍDIA FACHIN; MARIA CELESTE CONSOLIN DEZOTTI. (ORGS.). *EM CENA, O TEATRO*.