



O SAPATO É MENOR QUE O PÉ: A MISÉRIA HUMANA EM PLÍNIO MARCOS E SAMUEL BECKETT

Dimas Evangelista Barbosa JUNIOR¹
Agnaldo Rodrigues da SILVA²

Resumo: O recorte que pretendemos estudar no presente artigo visa a encontrar as semelhanças e dessemelhanças entre as obras cênicas *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, de Plínio Marcos, e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, no que concerne a representação da miséria humana. Além disso, a partir dos textos escolhidos para a interpretação, propusemos a investigar em quais medidas as condições socioculturais e históricas influíram possivelmente na escritura dos respectivos autores.

Palavras-chave: Texto cênico. Plínio Marcos. Marginalidade. Literatura.

Abstract: This text aims to find similarities and dissimilarities between the scenic works *Dois Perdidos Numa Noite Suja* of Plínio Marcos, and *Waiting for Godot* by Samuel Beckett, regarding the representation of human misery. Furthermore, from the texts chosen for interpretation, we set out to investigate the historical and sociocultural than conditions possibly influenced the writing of the respective authors.

Keywords: Text scenic. Plínio Marcos. Marginalization. Literature.

1. Introdução

Neste texto, estabelecemos uma aproximação entre as obras *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett, e *Dois Perdidos Numa Noite Suja* (1966), de Plínio Marcos, com o intento de investigar quais recursos estéticos os autores lançaram mão na configuração dos elementos dramáticos, enfatizando a construção dos personagens. Para tanto, utilizamos como embasamento teórico os estudos de Anatol Rosenfeld no que tange as peculiaridades do texto dramático, que possua ou não traços épicos, e do papel do personagem na literatura; Martin Esslin na explicação do conceito de teatro absurdo; Décio de Almeida Prado para esclarecer as particularidades do personagem teatral.

Porque o drama é uma manifestação artística (ESSLIN, 1986, p.12), ele representa a complexidade das inquietações humanas, sendo, por isso, difícil de delimitar as formas e os lugares onde esse gênero pode assumir porque as fronteiras que o separam de outras atividades artísticas, como o teleteatro, o drama radiofônico, etc., podem se dissolver. Esslin nos apresenta três aspectos sob os quais podemos considerar uma atitude como sendo dramática: o primeiro seria o do *instinto do jogo*, facilmente reconhecido nas brincadeiras

¹ Aluno do Programa de Pós graduação *strictu sensu* (Mestrado) em Estudos Literários da UNEMAT, *campus* de Tangará da Serra-MT.

² Pós-doutorado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestrado e doutorado em Letras (Est.Comp. de Liter. de Língua Portuguesa) pela Universidade de São Paulo. Universidade do Estado de Mato Grosso. Cáceres-MT/Brasil. agnaldosilva20@uol.com.br



infantis como ensaio que as crianças fazem ao representar papéis que possivelmente vivenciariam na vida adulta; o segundo é o *aspecto ritualístico* que dramatiza diversos momentos de nossa vida social como danças de tribos, ministérios religiosos, cerimônias do Estado, etc.; já, o terceiro aspecto é o fato de que o drama, geralmente, faz com que as pessoas se *mobilizem* de um lugar ao outro a fim de assistirem a uma apresentação planejada.

Esslin (1986, p. 119) traz uma reflexão contundente a respeito da imagem frequentemente apreendida do material artístico. De acordo com o crítico, muitas pessoas consideram a criação ficcional, o drama, o romance, o poema, o filme, etc., como uma mentira cuja única função seja a de proporcionar prazer e uma fuga da “realidade”, sem peso na vida prática. Na contramão desse pensamento, esse autor argumenta que a arte é um documento precioso, pois, mesmo que aparente uma ilusão, é verdade enquanto reflexo das circunstâncias exteriores que delineiam a trama sob a ótica subjetiva do artista. A partir das reflexões de Esslin, entendemos que arte, em especial as criações ficcionais, é o momento de o ser humano afastar-se da rotina mecânica, que lhe impõe as necessidades vitais, para que reflita, dentre muitos assunto, o seu lugar no mundo. Dessa maneira, acreditamos que o artista e o mundo se relacionem dialeticamente, afirmando, negando e criando novos paradigmas.

O drama (ESSLIN, 1986, p. 119) tem a capacidade de expor cantos obscuros da alma do artista através dos seus personagens que podem relacionar com características pessoais de cada um na plateia. Essa é a função coletiva da arte, de mostrar que o ser humano possui uma complexidade nem sempre bem reconhecida por ele próprio. Dessa proposição, consideramos que a arte ficcional mais valiosa é aquela que nos causa inquietação e estranhamento porque nos toca profundamente em cantos que a arte de massa, preocupada em satisfazer nossas expectativas, tem deixado adormecidos.

2. O teatro como palco da sociedade e da época

O drama é uma das realizações lúdicas mais antigas da humanidade, tendo raiz no canto ditirâmico que Boal (1991, p. 14) denomina os rituais de veneração ao divino/sagrado em que as pessoas cantavam e dançavam improvisadamente, obedecendo às oscilações dos seus espíritos. Com o tempo, a aristocracia grega tomou para si as rédeas da construção dramática, dando origem à tragédia e à comédia. Esquemas formais que perduraram por muito tempo.

Segundo Esslin (1986, p. 60), o drama incorpora a ideologia da sociedade e do tempo em que ele se registra. Em sociedades de culturas e épocas com visões de mundo



unificadas cuja coerência é aceita sem que a maioria das pessoas questione, como na Idade Média e na Grécia Antiga, o drama tende a incorporar um único estilo. Em períodos atuais com amplas filosofias de encarar a vida, o drama assume diversos contornos, lembrando que ele se circunscreve diferentemente em cada país.

Uma peça de teatro (ESSLIN, 1986, p. 22-24) não é meramente um passatempo inútil e sim uma atividade lúdica que reflete a realidade. Para Esslin, as atividades lúdicas são importantes meios de desenvolvimento do homem, pois, a partir delas, ele pode contatar simbolicamente com situações da vida real e com esquemas de comportamento humano. Além disso, o teatro pode levar o homem a questionar paradigmas sociais, a filosofar ideias abstratas de maneira concreta. No teatro, os artistas engajados poderiam testar na prática como poderiam ser as reações dos homens em algumas situações adversas, que lhe revelassem um comportamento desconhecido.

O drama (ESSLIN, 1986, p.30-31) pode assemelhar-se com os rituais religiosos, pois encena um ato de caráter metafórico e simbólico; e fornece uma conscientização coletiva sobre a natureza humana, renovando-lhe as forças no contato com as adversidades. Ambas as manifestações são experiências coletivas tanto no sentido de estabelecer uma relação do celebrante com a plateia e desta com ela mesma. Então, ao juntarmos o fato de que o ser humano, enquanto ser social, precisa experimentar a identidade cultural do grupo a qual pertença, nós teremos o teatro como grande colaborador por reunir todo um acervo “comum de costumes, crenças, conceitos, bem como de língua, mitos, leis, regras de conduta” (ESSLIN, 1986, p. 31), entre outras características. O espetáculo é um acontecimento político porque pode tanto reafirmar quanto negar regras de conduta de uma sociedade. Boal (1991, p. 13) corrobora essa proposição, dizendo que “todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. [...] as classes dominantes permanentemente tentam-se apropriar do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação”. Este não é o caso das obras escolhidas para a interpretação e aproximação.

3. *Esperando Godot* e *Dois Perdidos Numa Noite Suja*: o homem periférico no centro do palco

A semelhança mais evidente de *Esperando Godot* e *Dois Perdidos Numa Noite Suja* é a temática do ser periférico. Ambas as obras fazem uma representação do ser humano que habita um lugar marginalizado e transitório. Na obra de Plínio Marcos, temos a história de



Paco e Tonho: dois colegas que dividem as despesas num quarto de hospedaria de última categoria, pois vivem da remuneração dum serviço temporário num mercado.

No aspecto do espaço/cenário, *Dois Perdidos Numa Noite Suja* nos apresenta o quarto como um lugar de transitoriedade, onde a violência insurge como invasora do ambiente privado daqueles seres. Essa mesma opção pelo quarto atópico aparece nas obras *O Abajur Lilás*, *Navalha na Carne*, entre outras do mesmo autor. Bachelard (1990) tece considerações sobre como o espaço físico pode afigurar-se na nossa mente. Uma de suas considerações sobre o quarto é a de que nele pode representar um canto de acolhimento, onde digerimos nosso dia. Na obra de Plínio Marcos, o quarto não acolhe e sim oprime, é lugar da violência e o simulacro da fragilidade interior dos protagonistas.

Em *Esperando Godot*, temos também uma dupla de desafortunados como protagonistas: Estragon e Vladimir compartilham das mesmas dificuldades, tendo um ao outro como companheiro com que podem confessar os problemas e dividir os raros momentos de diversão. O cenário dessa obra, um deserto com uma árvore desfolhada, é o lugar onde eles marcaram de encontrar Godot. Contudo, esse descampado jamais se transforma de ponto de espera para ponto de encontro: Godot, o que irá salvá-los da decadência, jamais aparecerá na peça.

Um dos traços mais absurdos da peça é a falta de memória dos personagens. Eles se esquecem, repentinamente, dos seus atos, do que dizem e das pessoas que encontram em seu caminho. A falta de memória pode indicar a efemeridade de suas vidas. Sujeitos que só tem um ao outro, como em *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, cuja precariedade se revela tanto no nível espiritual quanto material.

Ambas as obras trazem o sapato com significado que transcende o da simples indumentária para qual foi feito. Em *Esperando Godot*, o sapato furado e apertado de Estragon é o símbolo das situações adversas que o homem não consegue se adaptar: “VLADIMIR – Eis aí um homem de uma peça que a toma por seu calçado, quando a culpa o tem o pé (BECKETT, 2005, p. 6)”. Em *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, Tonho tem, no seu sapato furado, o estigma de sua pobreza material que limita a sua força de vontade em encontrar um emprego, visto temer ser rejeitado se os empregadores o virem através do seu calçado estragado. Como se não bastasse tal problema, seu sapato é motivo de piada para Paco:

Deve ficar uma vara quando pisa num cigarro aceso. (*Paulo representa uma pantomima.*) Lá vem o trouxão, todo cheio de panca. (*Anda com pose.*) Daí, um cara



joga a bia de cigarro, o trouxão não vê e pisa em cima. O sapato do cavalão é furado, ele queima o pé e cai da panca. (*Paco pega seu pé e finge que assopra.*) Ai! Ai! Ai! (*Paco começa a rir e cai na cama gargalhando.*) (MARCOS, 2003, p. 71).

Da esfera espiritual, as peças trazem duas maneiras de o homem expressar as agruras existenciais da sua pequenez ante as imensas estruturas sociais. Em *Esperando Godot*, temos a espera que nunca acaba. Em *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, temos o homem que vive na periferia da cidade, perdido na multifacetada vida urbana: “Fiquei assim, porque vim do interior. Não conhecia ninguém nessa terra (MARCOS, 2003, p. 74)”. Representa aquelas pessoas que são forçadas a migrar de uma cidade à outra pela necessidade de conseguirem emprego.

A linguagem empregada nas falas de *Dois Perdidos Numa Noite Suja* é cortante e provocativa. Possui uma dialética de vontades que nunca se cessam. Conforme Rosenfeld (2011, p. 34), o que confere ao texto característica dramática é a sua condição dialógica que, além de dotá-lo como teatro declamado, constrói-se no embate dos anseios dos personagens. O diálogo dramático é mais que a conversa trivial, é o elemento fundamental responsável por mediar o conhecimento da personalidade e as vontades dos personagens que se chocam e provocam movimentos dialéticos.

No texto cênico *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, o diálogo entre os personagens Paco e Tonho configura o que Rosenfeld (2011, p. 92) denomina como “mola da ação”, que é o decurso dialético das conversas que instauram no tempo uma tensão e um movimento incessante. Segundo Rosenfeld (1996, p.41):

O diálogo é uma das convenções essenciais do drama. O texto dramático, mesmo nas suas formas épicas que introduzem a narração, é inimaginável sem o diálogo. Este, se de um lado é a forma imediata da comunicação humana, é de outro lado, particularmente no seu significado dramático, expressão do conflito, do choque de vontades, da discordância.

Além disso, por meio das falas, podemos apreender o personagem Paco como um ser arredo de qualquer manifestação afetiva, ainda que demonstre sutilmente medo de ser deixado por Tonho. Este é um rapaz que sai de sua cidade em busca de emprego. Ele frisa em sua fala que precisa ajudar a sua família e que ainda tem chance de mudar a vida miserável que leva, visto que possui estudo. Nesse aspecto, ele se assemelha a Vladimir, de *Esperando Godot*, porque ambos acreditam que, se perseverarem, serão salvos da condição em que se encontram.



Plínio Marcos faz uma seleção lexical que incorpora ao seu texto a linguagem de certo grupo de marginais urbanos, reforçando o comportamento deles. Ele faz aquilo Prado (1976, p.100) considera trazer riqueza ao texto. O autor, de *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, utiliza-se das

sugestões oferecidas pela palavra falada, aproveitando não somente a gíria, as incorreções saborosas da linguagem popular, mas também a sua vitalidade quase física, a sua vivacidade, a sua irreverência e a sua acidez, as suas metáforas cheias de invenção poética.

Se por um lado temos *Dois Perdidos Numa Noite Suja* com linguagem violentamente apelativa, na obra *Esperando Godot* temos o que Rosenfeld (2011, p. 92) chama de tempo como tema central, pois as transformações cedem lugar ao tédio, que retira quase toda a função apelativa dos discursos dos personagens. As conversas nesse texto dramático possuem função expressiva, monológicas e, muitas vezes, ilógicas. Nessa ficção de Samuel Beckett, a linguagem é metafórica, sendo ela o elemento chave na paralisia do tempo. Os protagonistas não têm força transformadora do presente, pois se encontram presos na espera por Godot:

ESTRAGON – (*Com a boca cheia, distraído.*) Não estamos atados?
VLADIMIR – Não entendo nada.
ESTRAGON – (*Come, engole.*) Pergunto se estamos atados.
VLADIMIR – Atados?
ESTRAGON – Atados.
VLADIMIR – Como atados?
ESTRAGON – De pés e mãos.
VLADIMIR – Mas a quem? Por quem?
ESTRAGON – A seu bom homem.
VLADIMIR – Ao Godot? Atados ao Godot? Vá ideia! Absolutamente. (*Pausa.*) Ainda não.
ESTRAGON – Chama-se Godot?
VLADIMIR – Assim acredito. (BECKETT, 2005, p. 19).

Esslin (1986, p. 101) nos orienta que o valor de *Esperando Godot* não está na sua capacidade de imitar a realidade, mas em trazê-la por intermédio de um “simulacro lúdico”. Dessa designação de Esslin, entendemos como um conjunto de símbolos que se relacionam a fim de mostrar liricamente as estruturas profundas da circunstância a que o homem se submete, muitas vezes, de esperar por algo ou alguém desconhecido, guiando-se pela fé e deixando de viver o presente e de explorar a profundidade de sua condição.

Para firmar nossa concepção sobre o tom lírico de *Esperando Godot*, reportamo-nos à afirmação de Esslin (ESSLIN, 1986, p. 70-71) de que



o teatro do absurdo tende para o modo lírico. Do mesmo modo que um poema é por vezes uma organização de imagens, metáforas e símiles que se vão gradativamente desdobrando, assim, também um teatro absurdo usa imagens poéticas tornadas concretas que gradativamente, desdobram e revelam suas significações mais profundas.

Numa passagem desse texto dramático, quando os protagonistas começam a refletir sobre a morte como a única na resolução dos problemas, eles constroem frases que em que o teor lírico predomina, funcionando mais como uma espécie de poema declamado em duas vozes:

VLADIMIR – (*Sentenciador.*) A cada qual, sua cruz. (Sussurra.) Ao princípio se sofre, mas a morte remedia tudo.
ESTRAGON – Entretanto, tentemos falar sem exaltarmo-nos, já que somos incapazes de estarmos calados.
VLADIMIR – É verdade, somos incansáveis.
ESTRAGON – É para não pensar.
VLADIMIR – Está justificado.
ESTRAGON – É para não escutar.
VLADIMIR – Temos nossas razões.
ESTRAGON – Todas as vozes mortas.
VLADIMIR – É como um ruído de asas. [...]
VLADIMIR – Falam todas ao mesmo tempo.
ESTRAGON – Cada uma para si.
[...]
VLADIMIR – O que dizem?
ESTRAGON – Falam de sua vida.
VLADIMIR – Não lhes basta ter vivido.
ESTRAGON – É necessário que falem.
VLADIMIR – Não lhes basta tendo morrido.
ESTRAGON – Não é suficiente.
(Silêncio.)
VLADIMIR – É como um ruído de plumas.
ESTRAGON – De folhas.
VLADIMIR – De cinzas.
ESTRAGON – De folhas (BECKETT, 2005, p. 69).

Desse fragmento, percebemos uma linguagem flutuante, com função expressiva e alegórica. Temos, aqui, indícios de uma possível tomada de consciência por parte dos protagonistas, mas eles percebem que é melhor se alienarem, tendo razões pessoais para isso. Coligimos que essa vontade de alienação surja do medo de descobrirem a sua pequenez diante do mundo. Um dos traços mais reveladores dessa falta de eficácia na mensagem é quando Vladimir diz que todos falam simultaneamente, cada um para si. É um reflexo do pessimismo pós Segunda Guerra Mundial. Os personagens resumem os seres humanos como folhas e plumas ao vento, aludindo a uma existência sem peso (importância) que se deixa levar por qualquer sopro.



Quando o drama retrata o tédio humano (ROSENFELD, 2011, p. 92), os personagens ficam amarrados ao passado saudoso ou ao futuro utópico, por isso conseguem dar continuidade a sua vida no presente. No caso da peça de Beckett, os personagens estão presos ao futuro.

Esslin (1986, p. 40) nos explica que a linguagem de uma peça guia as expectativas do público, pois quando sabem de início que a peça será engraçada ou triste ficarão mais predispostos a rir ou a encará-la com mais seriedade. Quando a peça *Esperando Godot* foi encenada, o público não sabia como reagir a sua linguagem insólita. Além da linguagem, podemos constatar que a sequência de cenas ilógicas com personagens sem perspectiva e, de certa forma, presos em sua liberdade, influem na quebra de expectativas da plateia.

O Suspense (ESSLIN, 1986, p. 48) se inicia com a apresentação de um tema que já desperte o interesse da plateia, então, a partir desse tema, o autor mostra a sua habilidade em variar e despertar conflitos e situações. Em *Esperando Godot*, o suspense nasce justamente da incerteza declarada da espera por Godot e da inércia apontada a todo o momento pelos personagens. O público que assista a essa obra poderá inquietar-se diante de tamanha falta e atividade e se perguntar o que irá acontecer de fato, qual a finalidade da obra. Então, quando chegarem ao final da história e verem que realmente “nada” aconteceu, eles serão tomados pela experiência da espera inútil de tal forma que concretizarão o valor da obra.

Em conformidade com Esslin (1986, p. 83), *Esperando Godot* traz aquilo que Brecht denomina de “efeito de tornar estranho”, que é, grosso modo, o de criar expectativas para destruí-las bruscamente, cruzando farsa e desespero:

Os personagens estão vestidos como palhaços de *music-hall* e como tais se comportam, suas piadas são a dos comicos de nariz pintado de vermelho e, no entanto, a peça retrata nada menos do que a trágica posição do homem em um universo vazio, que pode ter uma significação, significação essa, no entanto, que permanecerá para sempre oculta de todos nós. Esse é o exemplo de se representar farsescamente para obter um efeito trágico (ESSLIN, 1986, p. 83).

Rosenfeld (2011, p. 93) traça outra característica do teatro moderno o qual acreditamos que *Esperando Godot* faça parte: o diálogo vazio, ineficaz na comunicação pelo truncamento de assuntos que se sobrepõem, fazendo com que uma ideia anunciada quase nunca seja concluída pelos personagens. Esse traço é sintetizado pelos protagonistas em expressões como “não há nada a fazer” e “não há nada que ver” que exibem a falta de sentido em que suas vidas são fadadas. Além disso, temo também o fala totalmente *nonsense*, usada pelo personagem Lucky, quando seu “dono” Pozzo lhe pede que “pense”:



Dada a existência tal como surge dos recentes trabalhos públicos de Pinçon e Wattmann de um Deus pessoal cuacuacuacua barba branca cuacua fora do tempo do espaço que do alto de sua divina apatia sua divina atambía sua divina afasia nos ama muito com algumas exceções [...] (BECKETT, 2005, 47).

Podemos inferir que Beckett se refere a como a vida humana perdeu importância para idealismos totalitários de seres humanos, durante a Segunda Guerra Mundial, que na sua grande eloquência verbal, escondiam uma mente insana. O absurdo das pessoas seguirem a incoerência dessas falácias é mais grave ainda do que o ditador que discursa.

Essa peça é de origem irlandesa, tendo fortes marcas do espírito europeu do pós Segunda Guerra. Já a obra de Plínio Marcos, fala da realidade brasileira pós Golpe Militar de 1964, tendo essência transgressora ao adotar linguagem cortante, cheia de gírias, ao falar das pessoas que vivem no submundo, das cidades, ignorados pelos governantes e pela hipocrisia.

Em *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, o personagem Tonho quer procurar emprego, mas tem vergonha do seu sapato, por isso pede a Paco que lhe empreste o sapato novo. Contudo, Paco não lhe empresta. Então, ao ver que sua intenção de procurar emprego, por uma via digna, falha, Tonho não vê outra forma senão a de conseguir dinheiro através do crime. Ele chama Paco para assaltar um casal de namorados no parque, mas, quando o fazem, Este agride violentamente a vítima ao passo de deixa a beira da morte, o que deixa Tonho irritado e preocupado.

Uma das características mais marcantes de *Dois Perdidos Numa Noite Suja* é a gratuidade com que a violência é traçada por intermédio do personagem Paco: “Homem macho por muito menos desgraça um (MARCOS, 2003, p. 98)”. É interessante como esse personagem quer conquistar a glória por meio do crime, de modo conquistar singularidade face ao seu anonimato: “PACO – Paco Maluco, o Perigoso. Assim que eu quero que os jornais escrevam de mim (MARCOS, 2003, p. 116)”.

Northrop Frye (apud ESSLIN, 1986, p. 42-43) explica que há quatro tipos de discursos que pairam tanto na narrativa quanto no drama, usando a perspectiva do plateia/leitor com os personagens da obra: quando o personagem é imensamente superior ao leitor, temos o *mito*; quando são seres virtuosos entre os homens, temos o *heroico*; quando ambos se assemelham, temos o *realismo*; e quando os personagens se apresentam desprezíveis em relação ao ponto de vista do leitor, estamos no discurso irônico. Nesta nomenclatura, *Esperando Godot* e *Dois Perdidos Numa Noite Suja* podem se revelar como estilo irônico, aquele como linguagem maquinalmente circular e estúpida, e este com palavras de baixo



calão, retratando personagens imorais e violentos. Porém, também podemos considerar essas obras como realistas porque, no fundo, ambas falam de uma situação em que estão fadados os seres humanos.

A semelhança mais profunda entre as duas peças é o círculo vicioso que impedem os protagonistas de progredirem em sua vida. Na obra de Samuel Beckett o círculo vicioso é a própria espera; na de Plínio Marcos, a criminalidade:

TONHO – Assalto não é saída. A gente faz um agora, sai bem. Amanhã faz outro, acaba se estrepando. Quando sai da cadeia, está ruim de vida novamente, tem que apelar novamente, mais uma vez. Assalto não resolve. Assalto é uma roda-viva que não para nunca. (MARCOS, 2003, p. 127).

O personagem Tonho tenta inutilmente sair desse círculo vicioso, mas não consegue porque sempre tem um impasse em sua vida. Paco zomba de sua situação, ofendendo profundamente a Paco, fazendo com que o movimento dialético, que a linguagem instaura violentamente na sua forma apelativa, adquira tal intensidade que só se resolve na decisão violenta do marginal. Neste caso, podemos inferir que a humilhação a que Tonho submete Paco serve para amenizar um possível sentimento de culpa por compactuá-lo no assassinato. Contudo, pela forma como Tonho se expressa logo após matar Paco, é possível dizer que aquele se metamorfoseia neste, adentrando de vez na marginalidade e, perpetuando o círculo vicioso o qual, de maneira frustrada, tentara sair:

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

O texto cênico de Plínio Marcos vai caracterizar aquilo que Boal (1991) defende de que a grande função do teatro é mostrar a transformação do homem, e não o homem como ele é. Em *Dois Perdidos Numa Noite Suja* como em *Esperando Godot*, o ser humano se configura como um ser limitado. Na peça de Beckett, é o pessimismo do pós Segunda Guerra Mundial que leva Beckett a construir uma obra sobre a desilusão. Na peça de Plínio Marcos, é o marginal que ganha a cena, sendo, o protagonista Tonho, a sua representação que, ao esperar inutilmente por “Godot”, deixa-se prender pelo círculo vicioso da criminalidade.

4. Considerações finais



Ambos os textos cênicos configuram seres humanos periféricos, miseráveis tanto economicamente quanto espiritualmente, pois enquanto em *Esperando Godot* os protagonistas estão sujeitos a uma espera eterna pelo desconhecido que os retira da pobreza, em *Dois Perdidos Numa Noite Suja* os protagonistas são dois trabalhadores temporários e mal pagos que se tornam ladrões sem qualquer sentimento de afeição um pelo outro.

O espaço onde os protagonistas habitam (o deserto e o quarto de pensão) podem simbolizar, respectivamente, o vazio e o temporário, características análogas à ida desses seres: anônimas e transitórias. Esta é reforçada pela falta de memória dos personagens principais de *Esperando Godot*, aspecto que leva o texto cênico a um constante movimento circulatório de que todo dia Godot irá chegar, pois eles se esquecem do dia anterior. Em *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, Plínio Marcos afigura o movimento vicioso do qual muitos marginais, ao adentrarem no mundo da bandidagem, não conseguem mais sair.

O aspecto mais desigual entre as peças é a sua linguagem, pois, enquanto em *Esperando Godot* Beckett faz uso de uma linguagem lírica para poetizar a vida estática das personagens; em *Dois Perdidos Numa Noite Suja*, Plínio Marcos utiliza uma linguagem apelativa que dota as cenas com movimentos dialógicos, configurando o marginal não só pelos personagens, mas também pela conjuntura textual.

5. Referências

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Disponível em: <<http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/4410393.pdf?1375229203>> . Acesso em: 13 set. 2013.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. 6ª edição. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1991.

CANDIDO, Antonio et. al. **A personagem de ficção**. 5ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ESSLIN, M. **O Teatro do absurdo**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

_____, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ROSELFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1996.