
DA GUERRA À DITADURA: O AFUNILAMENTO ABISSAL EM ALBERTO MORAVIA E PLÍNIO MARCOS

Wagner Corsino Enedino¹
Haydê Costa Vieira²

Resumo: Ancorando-se nas contribuições de Eric Hobsbawm (1995) e Antonio Pedro Tota (2011) acerca dos conflitos que marcaram o século XX, nos de Sábado Magaldi (2003) e Patrice Pavis (2007) sobre determinadas noções que constituem o discurso teatral; nos pressupostos teóricos de Mikhail Bakhtin (2002; 2011) quanto ao diálogo que se estabelece entre discursos literários, nas pesquisas de Luiz Zanin Oricchio (2010) no que tange à historiografia do autor Alberto Moravia e nas reflexões de Osvaldo Mendes (2009) sobre aspectos que circunscrevem a *bios* do dramaturgo Plínio Marcos, este artigo tem por objetivo analisar a aproximação (que estrutura o projeto estético-social) entre o autor brasileiro e o escritor italiano Alberto Moravia, sobretudo nas obras *Dois perdidos numa noite suja* e *O terror de Roma*. Por meio da análise e interpretação de contornos sociais e histórico-culturais das produções é possível estabelecer pontos de contato entre as marcas discursivas emitidas pelos autores.

Palavras-chave: Teatro brasileiro contemporâneo; História; ditadura brasileira; Alberto Moravia; Plínio Marcos.

Abstract: Anchoring on the contributions of Eric Hobsbawm (1995) and Antonio Pedro Tota (2011) on the conflicts that marked the 20th century, on those of Sábado Magaldi (2003) and Patrice Pavis (2007) on certain notions that constitute the drama discourse; in the theoretical assumptions of Mikhail Bakhtin (2002; 2011) about the dialogue that is established between literary discourses, in the researches of Luiz Zanin Oricchio (2010) regarding the historiography of the author Alberto Moravia and in the reflections of Osvaldo Mendes (2009) on aspects that circumscribe the bios of the playwright Plínio Marcos, this article aims to analyze the approximation (which structures the aesthetic-social project) between the brazilian author and the Italian writer Alberto Moravia, especially in the works *Dois perdidos numa noite suja* e *O terror de Roma*. Through the analysis and interpretation of the social and cultural-historical contours of the productions, it is possible to establish points of contact between the discursive marks emitted by the authors.

Key words: Contemporary brazilian drama; History; brazilian dictatorship; Alberto Moravia; Plínio Marcos.

1 Professor Titular da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: wagner_corsino@hotmail.com

2 Professora concursada de Língua Portuguesa e Literatura da Rede Estadual de Ensino de Mato Grosso do Sul. E-mail: haydecosta@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O século XX destacou-se pelos inúmeros avanços tecnológicos, pelas conquistas da civilização e pelas reviravoltas em relação ao poder. Entretanto, de acordo com o historiador Eric Hobsbawm (1995), esse período pode ser descrito como a “era dos extremos”, pois foi marcado por uma série de conflitos e transformações que impactaram a sociedade global. Entre elas, podem-se citar a Primeira Guerra Mundial, a Segunda Guerra Mundial, as Guerras da Indochina, as Guerras Árabes-Israelenses e as Guerras do Golfo.

A Segunda Guerra Mundial (1939-1945), também conhecida como “guerra total”, foi única na história por sua mobilização e por sua crueldade. De acordo com o historiador Antonio Pedro Tota (2011), a política nazista de destruição dos judeus dispunha de sofisticada organização de busca, seleção, transporte, concentração e assassinato nos campos de extermínio. Dessa forma:

Se na Primeira Guerra Mundial o objetivo das nações em combate era a derrota do inimigo no campo de batalha e a imposição de condições de paz, isso não era exatamente válido para a Segunda Guerra Mundial. A Alemanha de Hitler, por exemplo, pretendia dominar a Europa e transformar os países do Ocidente em estados vassalos. O plano nazista para o lado oriental era reduzir a União Soviética à condição de colônia e transformar sua população em serviçais dos ‘senhores’ germânicos. Do lado dos Aliados, isto é, da Grã-Bretanha, Estados Unidos e União Soviética, os objetivos não eram limitados: só a rendição incondicional é que valeria. Não se aceitaria uma paz negociada, não haveria condições. O inimigo seria combatido até a última bala (TOTA, 2011, p. 357).

A Itália, a título de exemplo, manteve-se, no início da guerra, ao lado de Adolf Hitler (1889-1945), todavia buscava, em segredo, negociar a paz. Em julho de 1943, Benito Mussolini (1883-1945) havia sido deposto do poder e ocorreu a queda do regime fascista italiano. Por conseguinte, o governo italiano declarou guerra contra a Alemanha, juntando-se à batalha ao lado dos Aliados contra o Eixo.

Em junho de 1944, os Estados Unidos da América conquistaram Roma. Pouco tempo depois, os Partigiani (membros de resistência contra o fascismo na Europa) iniciaram ataques às tropas nazistas. Em 27 de abril de 1945, Mussolini e Clara Petacci tentaram fugir para a Suíça, porém foram capturados pelos Partigiani. Ambos tiveram julgamentos rápidos, foram executados e seus corpos expostos na Praça de Loreto, em Milão (Itália).

No dia 2 de maio de 1945, os nazistas se renderam na Itália. Finalizava-se (ao menos do ponto de vista oficial) a longa ditadura fascista sobre o povo italiano. Em 1945, a Monarquia era substituída pela República e, no ano de 1947, a Itália assinou tratados de paz, comprometendo-se renunciar a diversas colônias.

Nessa época, o mundo estava abalado em suas estruturas por conta da Segunda Guerra Mundial, pois o trauma dos milhões de feridos e mortos, o Holocausto, os bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki e, posteriormente, a Guerra Fria, despertou receio de uma disputa nuclear. Depois da Segunda Guerra Mundial, os artistas mostraram-se volta-

dos às representações do inconsciente e interessados pela reconstrução da sociedade. Nesse período pós-guerra, um autor italiano chamou a atenção do público e da crítica: Alberto Moravia, visto pelos ditadores da época como *persona non grata*.

O Brasil, por seu turno, viveria, nas décadas de 1960, 1970 e início de 1980, um momento histórico também extremamente crítico, cujo marco foi o chamado Golpe de 1964. O Brasil, sob comando de sucessivos governos militares (1964-1985), apresentou, nesse período, caráter autoritário e nacionalista. Além disso, os governos militares foram se intensificando por meio da publicação de diversos Atos Institucionais – AI, culminando com o AI-5, de 1968, que vigorou por dez anos. Com o AI-5, a Constituição de 1946 foi substituída pela Constituição de 1967, além do Congresso Nacional ser dissolvido. Desse modo, liberdades civis foram suprimidas, pois os militares podiam prender e encarcerar pessoas consideradas suspeitas, além de impossibilitar qualquer revisão judicial. Nesse período ditatorial, um dramaturgo brasileiro chamou a atenção do público e da crítica: Plínio Marcos, que se intitulou como um “autor maldito”, porque incomodava a ditadura e a Censura Federal.

ALBERTO MORAVIA: O AUTOR *PERSONA NON GRATA*

No cenário do período entre guerras e, em especial, durante e após a Segunda Guerra Mundial, encontra-se o escritor Alberto Pincherle, que, após diversos conflitos políticos, adotou o nome Alberto Moravia. Nascido em Roma, no dia 28 de novembro de 1907, publicou diversas obras, como *Os indiferentes* (1929), *Ambições erradas* (1937), *Agostino* (1944), *A romana* (1947), *O conformista* (1951), *Contos romanos* (1954), *Vidas vazias* (1960), entre outras. Seus romances, contos, peças teatrais e ensaios receberam duras críticas e, durante o regime fascista italiano, foi proibido de publicar suas obras.

Na reportagem “20 anos sem Alberto Moravia”, do jornal *Estado de S. Paulo*, Luiz Zanin Oricchio (2010) aponta que, durante o fascismo, Moravia, judeu por parte de pai, conheceu o regime quando Benito Mussolini condenou seu primeiro romance *Os indiferentes* por ser “burguês e antiburguês ao mesmo tempo”. Em 1938, o escritor escreve uma carta ao Duce (“líder”, em italiano), solicitando que não fosse considerado judeu. Segundo o jornalista, Moravia:

Adota o sobrenome de sua avó materna e atravessa o período da guerra assumindo uma atitude de resistência que ele mesmo qualifica de “passiva”. Sim, Moravia pode não ter sido um resistente clássico, com fuzil nas mãos, mas jamais escreveu qualquer linha de apoio ao fascismo, ao contrário do que fizeram Curzio Malaparte e Giovanni Papini, entre outros. Mas percebeu, como ninguém, o poder de um regime totalitário em arrastar na voragem homens de personalidade frágil como o anti-herói de *O Conformista*, talvez seu romance mais completo, publicado em 1951 (ORICCHIO, 2010).

Alberto Moravia, que veio falecer aos 82 anos de idade, em 26 de setembro de 1990, em Roma (Itália); teve, de acordo com Oricchio (2010), mais de vinte adaptações cinema-

tográficas de suas obras literárias, sendo os mais famosos *O desprezo* (1963), dirigido por Jean-Luc Godard e estrelado por Brigitte Bardot, e *O conformista* (1970), do diretor Bernardo Bertolucci. Moravia também produziu críticas cinematográficas, mantendo, por três décadas, uma coluna na revista semanária italiana *L'Espresso*.

Entre as obras-primas de Moravia está *Contos romanos* (*Racconti romani*, em italiano), coletânea publicada pela primeira vez em 1954, com o Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, Milano. Com sessenta e um contos, retrata uma Roma pós-guerra devastada, com personagens marginalizadas e estereotipadas, como o azarado, o espertalhão, o trapaceiro enganado, o machista traído, entre outros.

No conto “O terror de Roma”, narrado em primeira pessoa, o narrador-personagem apresenta, logo no início, o seu maior desejo: “Tinha tanta vontade de um par de sapatos novos que quase sempre sonhava com ele durante aquele verão” (MORAVIA, 1985, p. 191). Essa personagem humilde, que relatou a vida difícil que enfrentara, que chegou a ganhar um sapato usado e tinha uma condição financeira desfavorável, decidiu realizar um assalto para conquistar o objeto de desejo: (ter) um par de sapatos novos. Desse modo, decidiu chamar Lorusso, um rapaz com quem dividia o porão onde dormia, porém este apresentava comportamentos agressivos e, durante o assalto malsucedido a um casal de namorados, ambos foram descobertos e presos. Na delegacia, após o fato, o narrador-personagem olha para os pés e verifica que está com os sapatos de Lorusso (que estavam em ótimo estado de conservação) e pensa “[...] no final das contas, tinha conseguido aquilo que queria” (MORAVIA, 1985, p. 203).

O conflito da narrativa é construído em torno do desejo do narrador-personagem de ter um par de sapatos novos: “Esses sapatos tinham se tornado para mim uma obsessão, um ponto escuro suspenso no ar que me seguia por onde quer que fosse” (MORAVIA, 1985, p. 191). E afirmava “[...] que sem os sapatos novos não pode mais continuar vivendo, e, às vezes, pelo desconforto de não ter os sapatos, pensava até em me matar” (MORAVIA, 1985, p. 191). Nesse sentido, o par de sapatos novos tornara-se uma obsessão. Para Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos*, 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. Nas tradições ocidentais, calçado teria uma significação funerária [...]. Mas esta não é sua única significação. Simboliza a viagem, não só para o outro mundo, mas em todas as direções. É o símbolo do viajante. [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 801-802, grifos do autor).

Na Roma antiga, o sapato era um indicador da classe social do indivíduo: os cônsules utilizavam calçados brancos; os senadores, sapatos marrons presos por fitas feitas de couro; e as legiões calçavam uma espécie de botas entrelaçadas de cano curto, que deixavam descobertos os dedos.

Nesse viés, para o narrador-personagem do conto “O terror de Roma”, os sapatos representavam poder e *status*, porém não possuía boas condições financeiras para adquirir esse objeto: “vendendo mixarias no mercado negro, carregando pacotes e fazendo entregas,

mal conseguia matar a fome, e o dinheiro para os sapatos, sempre alguns milhares de liras, eu nunca conseguia poupar” (MORAVIA, 1985, p. 191). Nesse ponto, observa-se que ocorre a questão da desigualdade e da exploração do homem pelo homem e, por essa razão, o narrador-personagem recorre à violência para (tentar) conquistar o tão sonhado calçado.

PLÍNIO MARCOS: O AUTOR (MAL)DITO

No ano de 1966, Plínio Marcos escreveu e estreou *Dois perdidos numa noite suja*. De acordo com o *Sítio Oficial Plínio Marcos*, esta peça brasileira é uma das mais montadas do autor, sendo encenada em países como Cuba, Alemanha, França, Inglaterra e Estados Unidos. Após a leitura do conto “O terror de Roma”, de Alberto Moravia, o dramaturgo brasileiro decidiu produzir a peça *Dois perdidos numa noite suja*. Quando um autor recorre a um ou vários textos para compor o próprio, seguramente, tem um claro motivo, como, por exemplo, tecer uma crítica, uma reflexão ou uma releitura desse texto.

No entendimento de Mikhail Bakhtin (2011), não há nem pode haver textos puros. Cada texto “[...] é como algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (sua intenção em prol da qual ele foi criado). É aquilo que nele tem relação com a verdade, com a bondade, com a beleza, com a história” (BAKHTIN, 2011, p. 310). Nessa conjuntura, Plínio Marcos utilizou o processo de invenção de Alberto Moravia para a criação de seu texto dramático, realizando essa apropriação de maneira consciente. Nesse caso, pode-se dizer que houve o processo de estilização. Para Mikhail Bakhtin (2002, p. 159):

[...] Toda estilização verdadeira é a representação literária do estilo linguístico de outrem. [...] A estilização, difere do estilo direto, precisamente por esta presença da consciência linguística (da estilística contemporânea e de seu auditório), à luz da qual o estilo estilizado é recriado e, tendo-a como pano de fundo, adquire importância e significação novas.

Nesse processo de estilização (entre Plínio Marcos e Moravia), há aspectos relativamente “comuns”: ambos escrevem sobre momentos históricos críticos, de diferentes “guerras” (uma, mundial – a Segunda Guerra Mundial; a outra, local – a ditadura no Brasil). O espaço, em Moravia, é amplo e múltiplo (mesmo sendo um conto); em Plínio Marcos, o espaço é restrito (mantendo um dos princípios aristotélicos conhecido como “unidade de espaço”). Os desfechos são relativamente distintos e a linguagem, certamente, também é diferente.

Diante do exposto, fica patente que a peça *Dois perdidos numa noite suja* (1966), de Plínio Marcos, origina-se do conto “O terror de Roma” (1954), da coletânea *Contos romanos*, de Alberto Moravia, pseudônimo do escritor e jornalista Alberto Pincherle. O contista italiano produziu sua obra no contexto social do país em que vivia (pós-guerra), transpondo a questão da luta pela sobrevivência e demonstrando a situação de duas personagens que não estavam inseridas na classe predominante. O dramaturgo brasileiro escreveu sua peça no contexto brasileiro, marcado pelo regime militar e por todos os seus efeitos, metaforizando,

pela “noite suja” e pelos “perdidos”, a condição do ser humano em um período de autoritarismo, de censura e de tortura, praticados pelo governo contra aqueles que eram contra o sistema político.

SEM LUZES E SEM RIBALTA: EM CENA, *DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA*

De acordo com o biógrafo Oswaldo Mendes (2009), no início de 1966, não se abriam as portas do teatro e da televisão para Plínio Marcos. Desempregado, com a esposa grávida (a atriz Walderez de Barros) e com um filho pequeno, aceitou o convite de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri para administrar a temporada do espetáculo *Arena Conta Zumbi* a ser realizada, no mês de agosto, em Porto Alegre, no Teatro Leopoldina. Nesse período, Plínio Marcos aproveitou para retomar a adaptação para teleteatro do conto “O terror de Roma”, de Alberto Moravia, recusada no programa *TV de Vanguarda*.

Como ocorreu com a peça *Barrela* (1958), Plínio Marcos escreveu *Dois perdidos numa noite suja* à mão e a atriz e sua esposa à época, Walderez de Barros, datilografou. Em seguida, saiu à procura de alguém disposto a encená-la. Um dos primeiros a procurar foi o seu velho amigo Fauzi Arap, que recusou, por acreditar que o dramaturgo o via interessado em ganhar dinheiro. Como ninguém se interessava pelo texto, por colocar no palco, à época do regime militar, uma peça de linguagem incisiva, de um autor que não contava com a tolerância da censura e era desconhecido do público, o dramaturgo concluiu que poderia fazer um dos personagens, o Paco.

Diante disso, precisaria de um ator que, juntamente com ele, se aventurasse no papel de Tonho. Por isso, convida Ademir Rocha, ator formado pela EAD e contratado da *TV Tupi*, que aceita o papel. Outro amigo, Benjamin Cattán, da *Tupi*, assina a direção do espetáculo. O ator Paulo José, recém-chegado de Porto Alegre, aceita ser o cenógrafo da peça. De acordo com Mendes (2009), os artistas ensaiaram a peça utilizando objetos de cena da extinta *TV Tupi*. Explica o autor que:

Por sorte, o texto caiu nas mãos de um censor amigo. Censor amigo? Pois é. Havia uma ave rara chamada João Ernesto Coelho Neto, da família do escritor homônimo, que fez teatro amador nos festivais de Paschoal Carlos Magno e tinha uma cultura muito acima da média dos censores. Ele liberou o texto sob a condição de assistir a um ensaio para autorizar a estreia, como mandava a lei. Consta, pelo menos é a versão que Plínio consagrou, que o tal ensaio para a Censura foi feito lá mesmo, num canto dos estúdios da *TV Tupi*, com dois caixotes servindo de cenário. Sim, porque ele nem sabia ainda onde apresentar a peça. Não tinha dinheiro para alugar teatro e nenhum teatro se arriscaria em um texto com aquele (MENDES, 2009, p. 132).

Mendes (2009), afirma que a estreia do espetáculo, em 16 de dezembro de 1966, reuniu na plateia pouquíssimas pessoas: Walderez de Barros, Cidinha (Maria Aparecida Giuliano, esposa de Ademir), a irmã de Cidinha, o médico e escritor Roberto Freire, o ator Carlos

Murtinho (irmão da atriz Rosamaria) e um bêbado, que roncou o tempo todo e não pôde ser retirado, pois era o único pagante. Quando roncava muito alto, Plínio Marcos dizia que o ronco era do rapaz que morava no quarto ao lado.

Plínio Marcos conseguiu, após várias negociações, realizar o espetáculo no Rio de Janeiro, onde a imprensa e o público cariocas descobriram o novo autor. Não obstante, no Rio, as representações das personagens ocorreram com Fauzi Arap, como Tonho, e Nelson Xavier, como Paco. Marcos Flaksman ficou responsável pelos cenários e figurinos e a trilha sonora foi realizada pelo Denoir de Oliveira. Fauzi Arap e Nelson Xavier decidiram realizar uma espécie de cooperativa e assumiram a direção do espetáculo, após negativa do convite de direção a Carlos Kroeber.

A estreia de *Dois perdidos numa noite suja* foi no Teatro Nacional de Comédia, presidido por Barbara Heliodora. O sucesso de crítica e público fez que o espetáculo também fosse representado no Teatro Opinião, onde ficou vários meses, numa temporada de quinta-feira a domingo.

Dois perdidos numa noite suja, escrita no ano de 1966, é uma peça em dois atos, tendo apenas dois personagens em cena: Tonho e Paco. O primeiro ato possui cinco quadros e, no segundo, não há nenhum quadro. Vale esclarecer que, no teatro, ato é uma “divisão externa da peça em partes de importância sensivelmente igual em função do tempo e do desenrolar da ação” (PAVIS, 2007, p. 28). No caso do quadro, é uma “unidade da peça do ponto de vista das grandes mudanças de lugar, de ambiente ou de época. A cada quadro corresponde, na maior parte do tempo, um cenário particular” (PAVIS, 2007, p. 313).

O espaço cênico³ do drama pliniano está configurado como “Um quarto de hospedaria de última categoria, onde se veem duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas etc. Nas paredes estão colados recortes, fotografias de time de futebol e de mulheres nuas” (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 64).

Na peça, toda a fábula transcorre em um humilde quarto de pensão. Dois homens, “sem eira, nem beira”, dividem um pequeno cômodo para descansarem após um dia árduo de trabalho. Nesse espaço, se encontram apenas à noite, quando são demonstradas as adversidades da convivência entre dois estranhos que, por dificuldades financeiras, precisam dividir o mesmo ambiente.

Instaura-se a tensão quando Paco insiste em tocar uma gaita enquanto Tonho deseja silêncio para dormir. A discussão acentua-se, porém o conflito da peça será ocasionado por um calçado, mais especificamente num par de sapatos, o objeto de desejo (senão da obsessão) de Tonho:

PACO – Você arranhou meu sapato. (*Molha o dedo na boca e passa no sapato.*)

Você não acha bacana?

TONHO – Onde você roubou?

PACO – Roubou o quê?

TONHO – O sapato.

PACO – Não roubei.

TONHO – Não mente.

3 O teórico Patrice Pavis (2007, p. 132) estabelece distinção entre espaço dramático e espaço cênico. O primeiro “[...] é o espaço dramatúrgico do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou espectador deve construir pela imaginação”; já o segundo, “[...] é o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito da área cênica, quer evoluam no meio do público”.

PACO – Não sou ladrão
TONHO – Você não me engana.
PACO – Nunca roubei nada.
[...]
PACO – Não manjo. Mas ele me deu o sapato.
TONHO – Por que alguém ia dar um sapato bonito desse pra uma besta como você?
PACO – Ah, você também acha meu sapato legal?
TONHO – Acho. E daí?
PACO – Já morei.
TONHO – O quê?
PACO – Toda sua bronca.
TONHO – Que bronca, seu?
PACO – Você bota olho gordo no meu pisante.
[...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 67-70).

No outro dia, no quarto, Tonho e Paco conversam sobre as divergências vividas no trabalho. Após diversas tensões geradas por Paco no ambiente de trabalho, Tonho decide não trabalhar mais no mercado. Reflete e conclui que o único jeito de resolver as suas atribulações é conseguindo um par de sapatos. A obsessão é tão grandiosa, que Tonho demonstra, durante a peça, ser capaz de tudo para ter o calçado. Impulsionado por Paco (que lhe mostra um revólver), resolvem materializar um assalto, à noite, no parque público.

Na diegese, o caráter de Tonho, de certo modo, é preservado, pois decide realizar o crime apenas em decorrência da sua necessidade por um par de sapatos novos. Com efeito, o projeto estético pliniano está associado, diretamente, à marginalização social. Além disso, o dramaturgo fez de sua obra uma espécie de tribuna para dar voz à massa excluída da sociedade. Após vários desentendimentos, Tonho e Paco realizam o assalto a um casal de namorados:

(Pano abre, vão entrando Tonho e Paco. O primeiro traz um par de sapatos na mão e, nos bolsos, as bugigangas roubadas. Está bastante nervoso. Paco traz um porrete na mão e está alegre.)
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.
TONHO – Agora a polícia vai pegar no teu pé.
[...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 112).

Paco demonstra ter gostado de realizar o assalto e, autointitulando-se “Paco Maluco, o Perigoso” (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 116), começa a planejar outros ao lado de seu parceiro. Tonho nega, dizendo que essa experiência não se repetirá. Em seguida, ambos decidem realizar a divisão das mercadorias roubadas e surge outra contenda. Paco exige nova

divisão, pois acredita que foi trapaceado. Tonho acaba cedendo e refaz a divisão e, no final, finda apenas com um par de brincos e o de sapatos. Logo, decide juntar os seus pertences e sair daquele quarto, pois não tolera mais Paco, todavia surge um problema:

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

TONHO – Poxa, é pequeno pra mim.

PACO – Que é? Não quer entrar?

TONHO – É pequeno.

[...]

TONHO – Você vê que azar que eu dei?

PACO – Agora você tem que fazer outro assalto.

TONHO – Não quero mais saber desse negócio. Eu só entrei nessa jogada porque precisava do sapato.

PACO – Poxa, chorar não adianta nada. Vamos sair pra outra.

TONHO – Pra mim, não dá mais. Não tenho estômago pra essas coisas. Eu estudei, Paco. Só tive aquela infeliz ideia do assalto porque precisava mesmo do sapato. Eu quero ser como todo o mundo, ter um emprego de gente, trabalhar.

[...]

PACO – Só tem uma saída.

TONHO – Qual é?

PACO – Fazer outro assalto.

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.

[...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 124-125).

Tonho, ao ver que o seu plano falhou, pede a Paco que troque de calçado com ele, gerando nova discussão, pois Paco se nega e continua a humilhar o colega, que começa a chorar:

TONHO – Por favor, Paco. Chega! Chega!

PACO – Chega uma ova! Não tenho que aturar sua choradeira! Para de chorar, anda!

(Tonho se contém. Está lívido. Olha fixamente para Paco.)

PACO – Assim. Bicha tem que obedecer. Não gosto de choradeira de bicha. Não gosta da sua droga de vida, se dane! Dá um tiro nos cornos e não enche mais o saco dos outros. Quer continuar respirando, continua, mas ninguém tem nada com a sua aporrinhação. Precisa de alguma droga? Desaperta de arma na mão. Pra que serve esse revólver que você tem aí? Usa essa porcaria! Ou se mata, ou aponta pra cara de algum filho-da-puta, desses que andam por aí, e toma o que ~~pega~~ *pega*! Mas eu não quero mais escutar choradeira.

TONHO – Você tem razão. *(Pega o revólver e fica olhando fixamente para a arma.)*

Você nunca mais vai escutar eu chorar. Nem você, nem ninguém. Pra mim, não tem escolha. O que tem que ser é. (*Continua olhando a arma.*)

PACO – Esse revólver não tem bala.

TONHO – Eu sei. Mas é fácil botar uma bala no tambor. (*Tira do bolso da calça uma bala e a olha fixamente, antes de colocá-la no tambor.*) Como vê, Paco, agora não falta nada.

(*Paco está sentado na cama, meio assustado. Pausa.*)

PACO – Que vai fazer?

TONHO – Estou pensando.

PACO – Você vai se matar?

(*Pausa.*)

PACO – Você vai se matar?

PACO – Você vai acabar com você mesmo?

TONHO – (*Bem pausado.*) Vou acabar com você, Paco.

[...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 129-131).

Nesse momento, o tom de discurso se altera. Tonho aponta a arma para Paco, que vê a sua valentia arrefecer. A partir desse momento, o comando total da situação está nas mãos de Tonho, tornando-se, assim, o “Tonho Maluco, o Perigoso”.

TONHO – Tira o sapato, vamos.

PACO – Meu... sapato...

TONHO – Passa pra cá.

(*Paco tira o sapato.*)

TONHO – Agora vamos dividir tudo. Meio a meio.

PACO – Claro. Poxa... assim que tem que ser.

TONHO – Tudo pra mim. O brinco pra você.

(*Tonho joga o brinco em cima de Paco.*)

[...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 132).

Devido à raiva que sentia de seu colega de quarto, pediu para que Paco colocasse os brincos, rebolesse e risse de sua situação atual e, sob ameaça, ele executou todas as ações solicitadas. Do mesmo modo como foi tratado na fábula, Tonho repetiu as humilhações, porém com um revólver em mãos. No final da trama, revelou algo que talvez estivesse apenas no seu subconsciente:

[...]

TONHO – Cadê o alicate?

(*Paco treme.*)

TONHO – (*Frio.*) Vou acabar com você. Mas te dou uma chance. Prefere um tiro nos cornos ou um beliscão? Só que o beliscão vai ser no saco com o alicate. E enquanto eu aperto, você vai ter que tocar gaita.

(*Pausa.*)

TONHO – Anda, escolhe logo.

(Paco cai de joelhos.)

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... eu juro...

TONHO – Cala a boca! Você me dá nojo.

(Tonho cospe na cara de Paco. Encosta o revólver na cara de Paco e fuzila.)

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

(Paco vai caindo devagar. Tonho fica algum tempo em silêncio, depois começa a rir e vai pegando as coisas de Paco.)

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

(Pega as bugigangas e sai dançando. Pano fecha.) (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 133-134).

Assim, o título da peça *Dois perdidos numa noite suja* reflete a situação em que ambas as personagens se encontram. De antemão, tem-se duas personagens com histórias de vidas (infância e adolescência) diferentes, com uma atualidade (início da fase adulta) em comum: um emprego instável, no qual descarregam mercadorias de caminhões que chegam até o mercado, possuem baixa remuneração e dividem o mesmo quarto humilde para dormir. Com sonhos de melhorar a situação, combinam participar de um assalto, com a esperança de conseguir um par de sapatos, uma flauta e um pouquinho de dinheiro para começarem uma “vida nova”. Ocorre, todavia, que esse planejamento, quando executado, resultou na morte de Paco. Até mesmo Tonho, que, inicialmente, apresenta um “bom comportamento” e controle emocional, acaba por não tolerar a violência psicológica de Paco e comete um assassinato.

Cumpramos ressaltar que toda a ação dramática ocorre à noite, o que pode, numa primeira instância, ser explicado à luz dos símbolos:

A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as *ideias negras*. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 640) (Grifos dos autores).

Nesse viés, “noite suja” (título da obra) também pode ser uma metáfora do período ditatorial brasileiro, marcado por um regime autoritário que durou vinte e um anos (1964-

1985) e estabeleceu a censura à imprensa e as artes, restrição aos direitos políticos e perseguição policial aos opositores do regime. De acordo com o jornalista Tiago Cordeiro (2018), da Revista Superinteressante⁴:

Entre 1964 e 1985, o Brasil de modernizou, mas a desigualdade social aumentou, assim como a repressão política, a dívida externa e a inflação, que voltou a ser galopante nos anos 80. A economia do país cresceu. Grandes obras viárias e de energia interligaram regiões antes isoladas, principalmente no Norte e no Centro-Oeste. [...], mas essa fase de euforia teve um preço alto: alguns setores militares e da polícia se especializaram em torturar, matar e esconder cadáveres. A censura barrava o acesso à informação e forçava os artistas a viver no exílio.

O poder (sobretudo de manipulação) da personagem Paco surge no início da peça, ao contrastar-se com a fraqueza de Tonho; porém, no decorrer da diegese, esses papéis se invertem. Em *Vigiar e Punir* (2014), de Michel Foucault, por exemplo, apresenta a forma de poder disciplinar. Após análises históricas e filosóficas, Foucault aponta que a disciplina é a maneira de fazer o ser humano se adequar uma determinada norma. “Devemos ainda nos admirar que a prisão se pareça com as fábricas, com as escolas, com os quartéis, com os hospitais, e todos se pareçam com as prisões?” (FOUCAULT, 2014, p. 219). Ocorre, todavia, que o poder disciplinar de Tonho ocorre apenas quando este muda de postura e tem uma arma de fogo em mãos.

Devido à ausência de emprego em algumas regiões brasileiras, como em cidades interioranas, muitos jovens e adultos migram para cidades maiores (como as capitais, por exemplo), em busca do primeiro emprego ou de um ofício melhor. Isso aconteceu com o Tonho, de acordo com os seus relatos, decidiu deixar os seus pais, no interior paulista, para conquistar um emprego melhor, pois tinha escolaridade (ginásial) e um curso de datilografia.

Entretanto, com a mudança de cidade, consegue apenas um subemprego, ou seja, um emprego informal, não qualificado, de baixa remuneração, sem vínculo e garantias. Descarregando caminhões diariamente, as suas roupas e o seu par de sapatos foram se deteriorando, prejudicando, no ponto de vista da personagem, a chance de conseguir um emprego qualificado e melhor remunerado.

Por meio dessa exclusão social, Tonho e Paco utilizam-se da criminalidade, com o intuito de conseguir uma reviravolta da situação atual. Porém, com o uso de uma arma de fogo, no final da peça, ocorre o assassinato de uma das personagens, vindo a reforçar a marginalidade dessas personagens. Desse modo, a exclusão social impede grupos de indivíduos, dentre eles, os marginalizados, de acessarem bens e serviços que lhe possibilitam exercer plenamente os seus direitos, como de educação, saúde, segurança e transporte.

4 <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-era-a-vida-no-brasil-da-ditadura/>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alberto Moravia traz, para o centro da sua narrativa (especialmente em *O terror de Roma*), personagens que se caracterizam como “tipos” humanos, os quais cresceram na capital italiana em pleno cenário de **pós-guerra**. Representam, sobretudo, a matéria-prima e abjeta retirada (sem torneios embelezadores) do cenário original. São *personas* que sobre(vivem) em uma sociedade que se caracteriza por ser moderna, aluada ou simplesmente alienada. Permeados por uma linguagem pitoresca, colorida, repleta de argúcia e de inventividade, os personagens se fundem, em uma espécie de afunilamento abissal, em seres anônimos, que se “organizam” em contendas, se relativizam e se homologam a todo instante.

Já Plínio Marcos é um dramaturgo que renovou o teatro brasileiro ao apresentar nos palcos o cotidiano e as linguagens de seres humanos marginalizados socialmente, tornando-se, desse modo, um dos escritores mais censurados na segunda metade do século XX. À época, por abordar temas árduos à realidade brasileira, acabou por se tornar um dos alvos preferenciais da censura durante os anos de 1960 e 1970, tendo assim, em torno de mais de uma dezena de peças sofridas algum tipo de sanção.

Desse modo, com justificativas moralizantes, a censura estabelecia cortes das peças, obrigando-o uma incansável luta pela liberação dos textos e dos espetáculos. As obras dramáticas de Plínio Marcos destacam-se pela denúncia e protesto contra as formas de organização social, abordando temas (ainda) considerados tabus pela sociedade, em especial a prostituição, a exploração do subemprego, a homossexualidade, a violência física e a psicológica.

Com efeito, entre o pós-guerra europeu e a ditadura militar brasileira emerge (em figuras como Alberto Moravia e Plínio Marcos) um caráter literário artisticamente elaborado, contundente, conciso, desprovido de panfletarismo e, ao mesmo tempo, “belo, áspero e intratável” (BANDEIRA, 1967, p. 246).

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Cia. José Aguilar, 1967, p.246.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini *et al.* 5. ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e

Lúcia Melim. 32. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 42. ed. Tradução Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 2014.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MAGALDI, Sábato. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

MORAVIA, Alberto. O terror de Roma. In: MORAVIA, Alberto. *Contos romanos*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: DIFEL, 1985.

ORICCHIO, Luiz Zanin. 20 anos sem Alberto Moravia. *O Estado de S. Paulo*. 30 mar. 2010. Disponível em <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/20-anos-sem-alberto-moravia/>>. Acesso em 29 jan. 2022.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PLÍNIO MARCOS. Dois perdidos numa noite suja. In: PLÍNIO MARCOS. *Plínio Marcos: melhor teatro*. Seleção e prefácio de Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003, p. 61-134.

TOTA, Pedro. Segunda Guerra Mundial. In: MAGNOLI, Demétrio (Org.). *História das guerras*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2011, p. 355-390.