

HAYDÊ COSTA VIEIRA

**LUZ, CÂMERA, PALCO, AÇÃO: A PRESENÇA DE
PLÍNIO MARCOS NO TEATRO E NO CINEMA**

TRÊS LAGOAS – MS

2021

HAYDÊ COSTA VIEIRA

**LUZ, CÂMERA, PALCO, AÇÃO: A PRESENÇA DE
PLÍNIO MARCOS NO TEATRO E NO CINEMA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do *Campus* de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

TRÊS LAGOAS – MS

DEZEMBRO/2021

HAYDÊ COSTA VIEIRA

**LUZ, CÂMERA, PALCO, AÇÃO: A PRESENÇA DE PLÍNIO MARCOS NO
TEATRO E NO CINEMA**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino
(Presidente e Orientador – UFMS)

Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva
(Membro Titular Externo – UNEMAT)

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior
(Membro Titular Externo – UnB)

Profa. Dra. Cristiane Rodrigues de Souza
(Membro Titular Interno – UFMS)

Profa. Dra. Vanessa Hagemeyer Burgo
(Membro Titular Interno – UFMS)

Prof. Dr. João Adalberto Campato Júnior
(Membro Suplente Externo – Universidade Brasil)

Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos
(Membro Suplente Interno – UFMS)

Três Lagoas – MS, 09 de dezembro de 2021.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, que, nos momentos mais difíceis, ofereceu-me força e ânimo para a realização deste trabalho.

Ao Professor Doutor Wagner Corsino Enedino (UFMS/CPTL), meu orientador, que me apresentou os gêneros dramático e cinematográfico e, atenciosamente, envolveu-me em discussões e reflexões sempre produtivas.

À Professora Doutora Cristiane Rodrigues de Souza (UFMS/CPTL) e à Professora Doutora Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS/CCHS), que ajudaram a alicerçar o meu pensamento durante as discussões ocorridas em sala de aula.

À Professora Doutora Cristiane Rodrigues de Souza (UFMS/CPTL) e à Professora Doutora Marlene Durigan (UFMS/CPTL), pelas valiosas contribuições durante a Banca de Qualificação.

Aos meus colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLEtras)/CPTL Alessandro Aparecido Fagundes Matos, Camila Torres e Maria Aparecida da Silva Santandel, pelos grandes momentos de reflexão acadêmica e pela prazerosa companhia.

E à minha colega de trabalho Eunice Maria da Silva Camargo, pelo apoio e palavras de incentivo.

*Um povo que não ama e não preserva suas formas de expressão mais autênticas
jamais será um povo livre.*

Plínio Marcos (1935-1999)

VIEIRA, Haydê Costa. *Luz, câmera, palco, ação*: a presença de Plínio Marcos no teatro e no cinema. Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino. 2021. 143f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Área de Concentração em Estudos Literários, UFMS, Três Lagoas, 2021.

RESUMO

Ancorada em Prado (1987), Magaldi (2004, 2008), Pallottini (1989, 2006), Faria (1998) e Enedino (2009), no que se refere à constituição do discurso teatral; nos pressupostos teóricos de Jullier e Marie (2009), Aumont e Marie (2009), Xavier (1983) e Gomes (1987), para a abordagem da linguagem audiovisual do cinema, e em Hutcheon (2011), Corseuil (2019), Gomes (2008) e Guido e Estevinho-Guido (2012) acerca de adaptação cinematográfica, esta pesquisa evidencia sobre o processo de transposição dos textos dramáticos *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Navalha na carne* (1967), de Plínio Marcos, para o cinema brasileiro. Para atingir esse objeto geral, serão listados os seguintes objetivos específicos: 1) contextualizar e descrever os textos dramáticos de Plínio Marcos; 2) contextualizar e descrever os respectivos textos cinematográficos; 3) identificar semelhanças e diferenças entre os textos-fonte e as produções adaptadas. A escolha do tema decorreu do interesse pelas relações interdiscursivas e intersemióticas entre a literatura e outras artes, focalizando as linguagens oral, escrita e audiovisual, mas sem descartar a representacionalidade dramática (mime) e a instância narrativa épica (diegese). Nesse segmento, esta tese se inscreve na perspectiva da Literatura Comparada, espaço reflexivo e multidisciplinar privilegiado para a tomada de consciência da natureza múltipla (histórica, teórica e cultural) do fenômeno artístico-literário. Defendemos que a transposição de textos dramáticos para o cinema é potencializada pelas condições de produção dessas obras artísticas, gerando representações (ideológica, social e culturalmente) díspares ou até conflitantes. Com efeito, na esteira de pensamento crítico-teórico, destaca-se que a Literatura Comparada é um processo e não um mero produto e, por extensão, cabe ao pesquisador ter em mente que trabalhar com adaptações significa, antes de tudo, “pensá-las como obras inerentemente ‘palimpsestuosas’ [...] assombradas a todo instante pelos textos adaptados” (HUTCHEON, 2011, p.27). A pesquisa assenta-se sobre leituras já existentes, mas mantém, como fio condutor, a abordagem dos próprios textos/filmes, procurando compreendê-los a partir de sua configuração interna e dos parâmetros construtivos adotados. Na seção “A arte como representação: o artista e a recriação da realidade”, estuda-se a história, os conceitos e as reflexões sobre a arte, a literatura, o teatro, o cinema e as adaptações cinematográficas. Também traz à baila a biografia e as obras do dramaturgo brasileiro Plínio Marcos. “Por entre palcos e telas: em cena, *Dois perdidos numa noite suja*” é a seção em que despontam reflexões acerca de uma leitura da peça *Dois perdidos numa noite suja* e duas adaptações cinematográficas. Na seção “A contemporaneidade pelo fio de uma navalha”, toma lugar uma análise da peça *Navalha na carne* e suas transposições para a sétima arte. Verifica-se que as diferenças entre as peças e as respectivas adaptações assentam-se, em especial, nas configurações das personagens e dos espaços em que se movimentam, de que deriva, em geral, a dispersão de temas, e só eventualmente, a manutenção das mazelas sociais, ratificando-se, assim, a indissolúvel relação entre representação artística e sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro contemporâneo. Literatura Comparada. Dramaturgia. Adaptação Cinematográfica. Plínio Marcos.

VIEIRA, Haydê Costa. *Luz, câmera, palco, ação*: a presença de Plínio Marcos no teatro e no cinema. Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino. 2021. 143f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras – Área de Concentração em Estudos Literários, UFMS, Três Lagoas, 2021.

RESUMEN

Anclado en contribuciones de Prado (1987); Magaldi (2004, 2008); Pallottini (1989, 2006); Faria (1998) y Enedino (2009), en cuanto a la constitución del discurso teatral, en los supuestos teóricos de Jullier y Marie (2009); Aumont y Marie (2009); Xavier (1983) y Gomes (1987), por la aproximación al lenguaje audiovisual del cine, y en las colaboraciones de Hutcheon (2011); Corseuil (2019); Gomes (2008) y Guido y Estevinho-Guido (2012) sobre la investigación de la adaptación cinematográfica, este proyecto pretende evidenciar sobre el proceso de transposición de los textos dramáticos *Dois perdidos numa noite suja* (1966) y *Navalha na carne* (1967), de Plínio Marcos para el cine brasileño. Para lograr este objetivo general, se enumerarán los siguientes objetivos específicos: 1) contextualizar y describir los textos dramáticos de Plínio Marcos; 2) contextualizar y describir los respectivos textos cinematográficos; 3) identificar similitudes y diferencias entre los textos fuente y las producciones adaptadas. La elección del tema resultó del interés por las relaciones interdiscursivas e intersemióticas entre la literatura y otras artes, centrándose en los lenguajes orales, escritos y audiovisuales, pero sin descartar la representacionalidad dramática (mimese) y la instancia narrativa épica (diegese). En este segmento, esta tesis se enmarca en la perspectiva de la Literatura Comparada, un privilegiado espacio reflexivo y multidisciplinario para la toma de conciencia de la multiplicidad (histórica, teórica y cultural) del fenómeno artístico-literario. Sostenemos que la transposición de textos dramáticos al cine se ve potenciada por las condiciones de producción de estas obras artísticas, generando (ideológica, social y culturalmente) representaciones dispares o incluso conflictivas. De hecho, en la estela del pensamiento crítico-teórico, se destaca que la Literatura Comparada es un proceso y no un mero producto y, por extensión, le corresponde al investigador tener en cuenta que trabajar con adaptaciones significa, sobre todo, “Pensándolas como obras inherentemente ‘palimpsesto’ [...] perseguidas en todo momento por los textos adaptados” (HUTCHEON, 2011, p.27). La investigación se basa en lecturas existentes, pero mantiene, como hilo conductor, el acercamiento a los propios textos / películas, buscando comprenderlos desde su configuración interna y los parámetros constructivos adoptados. En el apartado “A arte como representação: o artista e a recriação da realidade” se estudia la historia, conceptos y reflexiones sobre el arte, la literatura, el teatro, el cine y las adaptaciones cinematográficas. También trae a colación la biografía y obra del dramaturgo brasileño Plínio Marcos. “Por entre palcos e telas: em cena *Dois perdidos numa noite suja*” es el apartado en el que surgen reflexiones sobre una lectura de la obra *Dois perdidos numa noite suja* y dos adaptaciones cinematográficas. En el apartado “A contemporaneidade pelo fio de uma navalha” se realiza un análisis de la pieza *Navalha na carne* y sus transposiciones al séptimo arte. Parece que las diferencias entre las piezas y sus adaptaciones se basan, en particular, en las configuraciones de los personajes y los espacios en los que se mueven, de donde, en general, la dispersión de temas deriva, y sólo ocasionalmente, el mantenimiento de males sociales, ratificando así la relación indisoluble entre representación artística y sociedad.

PALABRAS CLAVE: Teatro brasileño contemporâneo. Dramaturgia. Literatura Comparativa. Adaptación cinematográfica. Plínio Marcos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Filme <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> (1963).....	36
Figura 2 - Filme <i>Terra em transe</i> (1967).....	37
Figura 3 - Filme <i>Central do Brasil</i> (1998)	39
Figura 4 - Imagens de divulgação da produção cinematográfica <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1970)	77
Figura 5 - Filme <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1970)	78
Figura 6 - Filme <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1970)	78
Figura 7 - Filme <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1970)	79
Figura 8 - Filme <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1970)	79
Figura 9 - Filme <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1970)	80
Figura 10 - Filme <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1970)	81
Figura 11 - Filme <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1970)	82
Figura 12 - Filme <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1970)	82
Figura 13 - Filme <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1970)	84
Figura 14 - Filme <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1970)	86
Figura 15 - Filme <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1970)	87
Figura 16 - Sequência do filme <i>Dois perdidos numa noite suja</i> (1970).....	89
Figura 17 - Imagens de divulgação cinematográfica do filme <i>2 perdidos numa noite suja</i> (2002)	91
Figura 18 - Filme <i>2 perdidos numa noite suja</i> (2002).....	93
Figura 19 - Filme <i>2 perdidos numa noite suja</i> (2002).....	93
Figura 20 - Filme <i>2 perdidos numa noite suja</i> (2002).....	94
Figura 21 - Filme <i>2 perdidos numa noite suja</i> (2002).....	95
Figura 22 - Filme <i>2 perdidos numa noite suja</i> (2002).....	95
Figura 23 - Filme <i>2 perdidos numa noite suja</i> (2002).....	98
Figura 24 - Filme <i>2 perdidos numa noite suja</i> (2002).....	98
Figura 25 - Filme <i>2 perdidos numa noite suja</i> (2002).....	99
Figura 26 - Filme <i>2 perdidos numa noite suja</i> (2002).....	101
Figura 27 - Filme <i>2 perdidos numa noite suja</i> (2002).....	103
Figura 28 - Filme <i>2 perdidos numa noite suja</i> (2002).....	104
Figura 29 - Filme <i>2 perdidos numa noite suja</i> (2002).....	105
Figura 30 - Sequência do filme <i>2 perdidos numa noite suja</i> (2002)	106

Figura 31 - Peça <i>Navalha na Carne</i> (1967).....	110
Figura 32 - Peça <i>Navalha na Carne</i> (1967).....	114
Figura 33 - Peça <i>Navalha na Carne</i> (1967).....	115
Figura 34 - Filme <i>Navalha na Carne</i> (1969).....	117
Figura 35 - Filme <i>Navalha na Carne</i> (1969).....	117
Figura 36 - Filme <i>Navalha na Carne</i> (1969).....	118
Figura 37 - Filme <i>Navalha na Carne</i> (1969).....	119
Figura 38 - Filme <i>Navalha na Carne</i> (1969).....	120
Figura 39 - Sequência do filme <i>Navalha na Carne</i> (1969)	121
Figura 40 - Filme <i>Navalha na Carne</i> (1997).....	124
Figura 41 - Filme <i>Navalha na Carne</i> (1997).....	124
Figura 42 - Filme <i>Navalha na Carne</i> (1997).....	125
Figura 43 - Filme <i>Navalha na Carne</i> (1997).....	125
Figura 44 - Filme <i>Navalha na Carne</i> (1997).....	126
Figura 45 - Filme <i>Navalha na Carne</i> (1997).....	126
Figura 46 - Filme <i>Navalha na Carne</i> (1997).....	127
Figura 47 - Filme <i>Navalha na Carne</i> (1997).....	128
Figura 48 - Filme <i>Navalha na Carne</i> (1997).....	129
Figura 49 - Sequência do filme <i>Navalha na Carne</i> (1997)	130

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Diferenças entre o texto narrativo e o texto dramático	31
Quadro 2 - Maiores rendas de filmes brasileiros (1970-1990).....	38
Quadro 3 - Comparação entre a obra de Alberto Moravia e a de Plínio Marcos	59
Quadro 4 - Trechos/transcrições das obras dramáticas e cinematográficas	83
Quadro 5 - Caracterização de Tonho e Paco na obra cinematográfica (de 1970) e dramática...	85
Quadro 6 - Símbolos associados à sexualidade.....	88
Quadro 7 - Comparação dos discursos das personagens.....	118

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 A ARTE COMO REPRESENTAÇÃO: O ARTISTA E A RECRIAÇÃO DA REALIDADE	17
2.1 A arte e a sociedade: um constructo cultural	20
2.2 Literatura comparada ontem e hoje	23
2.3 Do teatro à adaptação cinematográfica: um (breve) percurso	28
2.4 Plínio Marcos: entre a “subversão” e a marginalidade	46
3 POR ENTRE PALCOS E TELAS: EM CENA, DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA	54
3.1 Alberto Moravia: o autor <i>persona non grata</i>	56
3.2 Plínio Marcos: o autor (mal)dito	58
3.3 Sem luzes e sem ribalta: em cena, <i>Dois perdidos numa noite suja</i>	60
3.4 O afunilamento abissal em <i>Dois perdidos numa noite suja</i>	75
3.5 Das sequências cinematográficas de 1970: uma (possível) leitura.....	88
3.6 A (nova) adaptação cinematográfica: uma história de amor e porrada em NY.....	91
3.7 A saga de Paco e Tonho no século XXI: o enredo (ainda) continua	106
4 A CONTEMPORANEIDADE PELO FIO DE UMA NAVALHA	108
4.1 Da margem aos palcos; dos palcos às telas (1969).....	116
4.2 Três tábuas e nenhuma lei: o corte da navalha de 1969	121
4.3 A tela em transe: a navalha de 1997 em (nossa) carne	123
4.4 Reflexões sobre as obras cinematográficas	132
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
REFERÊNCIAS	137

1 INTRODUÇÃO

Diversos pesquisadores apontam que a arte é pura contemplação enquanto outros acreditam que nela sempre se expõe uma visão de mundo em transformação. Nesta pesquisa, entendemos que a arte pode ser contemplada como reflexão e como transformação, à medida que, ao mesmo tempo em que representa ou alegoriza a sociedade e a influência, é por ela influenciada, internalizando o social em sua estrutura. O teatro, como um meio de manifestação artística, costuma causar reflexão e purificação, por meio da catarse. A sua notoriedade se reafirma pelo aprofundamento do ser reflexivo e social. O cinema, por seu turno, é uma fonte de entretenimento popular destinada a educar, podendo tornar-se um meio eficaz de influenciar o sujeito.

No teatro, como recorda o pesquisador Décio de Almeida Prado (1987), temos a ação; enquanto no romance, a narração. As personagens do teatro constituem praticamente a totalidade da obra. De acordo com Paulo Emílio Sales Gomes (1987), no cinema, como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, atores. A articulação entre personagens encarnadas e o público é bastante diversa nos dois casos, pois a intimidade que a plateia adquire com a personagem é maior no cinema que no teatro.

Desde que o cinema se impôs como espetáculo de massa, provocou o interesse de filósofos, sociólogos, historiadores, linguistas, literários, jornalistas e críticos de arte em pesquisar sobre a sua produção e seus efeitos. Devido a esses estudos, perceberam que muitos filmes divulgados (e aqueles que estão previstos a serem lançados) surgiram de adaptações de romance, teatros, poemas, quadros, músicas, danças, dentre outros.

Ocorre, todavia, que quando o cinema percebeu o seu potencial narrativo, procurou apoiar-se em um modo consagrado de narrar fábulas. Desse modo, a literatura ao se deparar com essa nova maneira de transmitir a sua história, decidiu experimentar e incorporar nessa nova situação.

De acordo com os postulados estabelecidos por Linda Hutcheon (2011), na adaptação de um texto literário para o cinema, é necessário compreendê-la, inicialmente, como um processo de criação, pois essa transposição sempre envolve uma (re)interpretação, quanto uma (re)criação dependendo da perspectiva.

Notadamente, a polifonia é a representação de várias vozes que se manifestam e indicam pontos de vistas sociais sobre determinado objeto. O dialogismo ocorre em um determinado tempo e local do diálogo, tanto exterior, na relação com o outro, ou no interior da consciência por meio da linguagem com variações de contexto e mutável ao longo do tempo. Com efeito, cumpre ressaltar que a concepção de dialogismo, vista como elemento fundamental quanto à ideia linguagem, surge na obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, em que o teórico russo Mikhail Bakhtin, opondo-se às concepções de vertente metodológicas por ele chamadas de “subjetivismo idealista” (o ato de fala seria individual e explicável com base nas condições da vida psíquica do sujeito falante) e “objetivismo abstrato” (descarta a enunciação e o ato de fala individual dos estudos linguísticos, por privilegiar a língua como sistema de signos abstrato e autônomo) da linguagem, instaura, notadamente, o conceito: a palavra comporta duas faces, pois procede de e dirige-se a alguém: “A enunciação o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados e, mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor. A palavra dirige-se a um interlocutor: ela é função da pessoa desse interlocutor” (BAKHTIN, 2006, p. 71).

Dessa forma, acrescenta-se que as relações dialógicas se estabelecem em qualquer parte significativa do enunciado (produto), 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 linguisticamente) – seja com a própria enunciação (processo) como um todo ou com partes desse todo, sejam os fenômenos conscientes expressos em matéria sígnica.

Neste cenário de estética verbal, emerge a estilização e a paródia, fenômenos cuja palavra apresenta duplo sentido, orientando-se para o discurso do “outro” (estilizando-o, ou concedendo-lhe uma orientação diametralmente oposta e produzindo um palco de luta entre duas vozes, ou correspondendo a ele, antecipando-o). Compreende-se, assim, na esteira de Mikhail Bakhtin (2018), que as relações dialógicas se materializam entre os vários fenômenos que compõem a linguagem.

No que concerne ao conceito de polifonia (*poli* = várias; *fonía* = vozes), torna-se pertinente esclarecer que, para Mikhail Bakhtin, o romance moderno se constitui por meio do encontro de diferentes vozes que se interenunciam, se contradizem, se homologam e se infirmam umas às outras, relativizando-se constantemente e mutuamente. Dessa forma,

o diálogo inscrito na tessitura de natureza polifônica, constitui-se, na concepção bakhtiniana, como um diálogo entre o “eu” do autor e o “eu” de seus personagens, complexificando-se todos esses “eus”, amalgamando-os de tal maneira que muitas vezes se perde de vista quem é o sujeito ou qual é o assunto sobre o qual a materialidade romanesca se pronuncia. No plano diegético, as personagens passam a representar diferentes vozes, dissonantes, não unificadas por uma “verdade” englobante, que pode representar, ideologicamente, a filosofia do autor ou de vertente psicológica, que pode representar a personalidade do autor. Tais posicionamentos e estratégias narrativas, pode-se constatar nos romances de Dostoiévski, nas obras de Franz Kafka e James Joyce, em/por cujas personagens se constrói um mundo linguístico autônomo e um mundo espiritual cuja coexistência tende para pluralidade. Diante desta epistemologia da palavra, não é forçoso ponderar que:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 1999, p. 21).

Desse modo, encontramos no teatro e, especialmente no cinema (durante o processo de adaptação cinematográfica), a presença da polifonia e do dialogismo, ou seja, uma multiplicidade de consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em absoluta igualdade. O filme torna-se o resultado de diversas leituras e vozes que nascem de um contato íntimo com a obra literária (dramaturgia pliniana) e foram montadas (processo) tendo em vista um resultado homogêneo para o público (produto).

A coletividade da composição fílmica foi pontuada por Walter Benjamin (2010, p.131). Para o estudioso da Escola de Frankfurt, “o filme é uma criação da coletividade”. Os pontos comparados e discutidos nesta tese auxiliam no entendimento da transposição coletiva das peças *Navalha na carne* e *Dois perdidos numa noite suja*, do dramaturgo contemporâneo Plínio Marcos. A questão que parece surgir não é a mera impressão de distanciamento/afastamento entre a materialidade linguística inscrita na dramaturgia pliniana e suas transposições fílmicas, mas as soluções encontradas em todo o processo que estabelecem o diálogo entre as produções (teatro e cinema). Na estilização de

sentimentos e ideias, na aura facultada pela imersão no universo literário, emergem ideias e imagens em situação de reprodutibilidade técnica. O cinema literário, nesta via de dupla responsabilidade (dialógica por essência), emerge entre palavras e recursos, permitindo que esta tese avance nas reflexões entre o movimento e o fenômeno. Tais elementos leva obras literárias para o cinema não como uma simples adaptação, mas que pretende representar a obra em outra mídia, outra realidade estética, outra manifestação artística, ou seja, uma transposição.

Nesse viés, este estudo pretende analisar os processos de transposição das obras dramáticas *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e *Navalha na carne* (1967), de Plínio Marcos (1935-1999), para o cinema brasileiro. Para atingir esse objetivo geral, serão listados os seguintes objetivos específicos: 1) contextualizar e descrever os textos dramáticos de Plínio Marcos; 2) contextualizar e descrever os respectivos textos cinematográficos; 3) identificar semelhanças e diferenças entre os textos-fonte e as produções adaptadas.

Plínio Marcos é um escritor e ator brasileiro cujas obras se destacam pela denúncia e protesto contra as formas de organizações sociais. Suas obras valem-se do universo dos marginalizados, como prostitutas, cafetões, presidiários, homossexuais e trabalhadores braçais, que geralmente vivem em ambientes degradantes, e as personagens que povoam essas obras estão sempre envolvidas em relações de tensão psicológica e violência física. Para Sábado Magaldi (2004), Plínio Marcos foi, na década de 1960, a mais poderosa revelação de autor, uma vez que “a matéria peculiar de Plínio distingue-se da de seus antecessores, na medida em que fixa os marginalizados, os párias da sociedade, expulsos do convívio dos grupos estáveis pela ordem injusta” (MAGALDI, 2004, p. 307).

Os estudos de adaptação são considerados estudos comparados, pois, como recorda Hutcheon (2011, p. 27), “[...] essa é uma das razões pelas quais uma adaptação tem sua própria aura, sua própria presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre” (Apud BENJAMIN, 1968, p. 214).

Com efeito, este trabalho pretende analisar as obras de Plínio Marcos e as transposições para o cinema por meio de uma visão histórico-cultural, uma vez que os seus textos são de cunho altamente ideológico, seja pelo processo de representação de suas personagens, seja pelas recorrências de cunho histórico que perpassa a poética do autor.

Justifica-se a realização deste trabalho devido a inexistência de uma pesquisa específica na área das Letras que analisam as transposições cinematográficas das peças de Plínio Marcos. O que encontramos são pesquisas com abordagem geral do tema, com algumas observações, sem o estudo das comparações de discursos, espaços, tempo, imagem e contexto sociocultural-histórico.

A outra justificativa ocorre em razão da escolha do autor que se pretende estudar (o dramaturgo brasileiro Plínio Marcos de Barros), escritor e diretor teatral que conquistou, recentemente, prestígio na academia, graças à inúmeras pesquisas publicadas (teses, dissertações e artigos em períodos indexados) referente a sua produção artística, além de várias peças traduzidas e espetáculos representados no exterior, em especial, na América Latina e Europa Ocidental.

Assim, esta tese fica composta por cinco seções, esclarecidas a seguir:

- Na primeira seção será a Introdução, que serve de abertura para esta tese, com a metodologia, objetivos e justificativa deste trabalho.
- Na segunda seção, em que se estrutura o texto da tese, apresentam-se histórias e conceitos pertinentes a arte, literatura, literatura comparada, teatro e cinema, nacional e mundial, bem como ponderações sobre o uso de um determinado conteúdo ficcional (obra dramática) para a realização do filme (obra cinematográfica). Para isso, evocam-se contribuições de Antonio Candido (2000, 2011), Brigitte Grossmann Cairus (2018), Décio de Almeida Prado (1987), Sábato Magaldi (2004, 2008), Sonia Pascolati (2019), Wagner Corsino Enedino (2009), Paulo Emilio Salles Gomes (1987), Ismail Xavier (2003), Robert Stam (1992, 2013), Linda Hutcheon (2011), Anelise Reich Corseuil (2019), Laurent Jullie e Michel Marie (2009), René Wellek e Austin Warren (2003), Mikhail Bakhtin (2002, 2011, 2018), entre outros.
- Na terceira seção, trará para a cerne das discussões, as características poéticas da obra dramática *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e a investigação cinematográfica dos dois filmes (de mesmo nome), lançados em 1970 e 2002, abordando questões de gênero, identidade, poder, representação social e dialogismo, sobre o viés da transposição.
- Na quarta seção, trará as características poéticas da peça *Navalha na carne* (1966), e a investigação cinematográfica dos dois filmes (de mesmo nome) estreados em

1969 e 1997, abordando questões de gênero, identidade, poder, representação social e dialogismo, sobre o viés da transposição.

- Na quinta seção, temos as Considerações Finais, que serão apresentadas as conclusões alcançadas após os estudos supracitados.

Dessa forma, o procedimento básico para a realização deste trabalho foi a pesquisa bibliográfica, pois utilizando textos de cunho científicos consegue-se confrontar os valores da literatura dramática e da arte cinematográfica com o processo histórico e cultural na época das produções das obras e dos filmes.

Os métodos de pesquisa utilizados foram a exploratória e a explicativa. Na fase conceitual, utilizou-se a pesquisa exploratória, mais especificamente do método levantamento bibliográfico, pois, o seu objetivo é proporcionar maior compreensão do fenômeno que está sendo investigado, permitindo que o pesquisador delinear de forma mais precisa o problema. Na pesquisa explicativa, por sua vez, tem a finalidade de explicar por que o fenômeno ocorre, ou quais os fatores que causam ou contribuem para sua ocorrência.

Em vista disso, com a aplicação desses dois métodos, juntamente com as teorias apresentadas anteriormente, teremos como resultado uma tese que será apresentada no Curso de Doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Fundação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas.

2 A ARTE COMO REPRESENTAÇÃO: O ARTISTA E A RECRIAÇÃO DA REALIDADE

O vocábulo “arte” surgiu do latim *ars*, que significa “habilidade”, “técnica”, “ato de fazer”. A arte, de acordo com os gregos, expressava o domínio, para o ser humano, de uma ou mais técnicas. Na atualidade, costuma-se utilizar a palavra para representar a ideia de saber fazer algo bem-feito, como, por exemplo, a arte de cozinhar, a arte da política, a arte da guerra, entre outros.

Conforme apresenta Brigitte Grossmann Cairus (2018), a arte, quando utilizada no domínio das artes visuais, teatro, dança e música, em sua definição primeira, incorpora o domínio técnico e a habilidade de criar a obra que será admirada, seja uma poesia, uma escultura, uma pintura, uma coreografia ou uma canção. Ocorre, todavia, que o termo “arte” engloba inúmeros (outros) conceitos e interpretações.

Historicamente, a princípio, a arte possuiu uma função ritual e mágico-religiosa, que sofreu alterações com o passar do tempo. Na civilização ocidental, a título de exemplo, a arte apresentou uma função religiosa até o período da Idade Média.

No final do século XV, com o Renascimento italiano, começa a ocorrer a distinção entre a razão e a fé, e, assim, a arte começa a ter uma função mais estética do que religiosa. Nesse período, o artesanato passa a ser distinto das belas artes e, por conseguinte, o artesão passa a ser aquele que se dedica à produção de obras múltiplas, ao passo que o artista é quem cria obras únicas.

Na Grécia antiga, a classificação utilizada incluía seis ramos da própria arte: a arquitetura, a dança, a escultura, a música, a pintura e a poesia. A partir do século XIX, o vocábulo “poesia” passou a ser substituído por “literatura” e, no século XX, outra manifestação foi incorporada: o cinema. É por esse motivo que o cinema é considerado “a sétima arte”.

Nesse sentido, de acordo com Cairus (2018), a definição de arte varia conforme a época e a cultura, pois é um reflexo do modo criativo como o ser humano pensa, sente, vive e acredita em determinada época. Para a autora, o fazer artístico é uma dinâmica intensa, que envolve três importantes elementos intrinsecamente ligados ao artista: a sua personalidade, o contexto histórico e as influências recebidas pelo meio em que vive. Para Marco Gallo (1997), o próprio artista determina a funcionalidade de sua obra.

Uma definição mais ampla de arte engloba as atividades que produzem obras com valor estético, incluindo a produção de filmes, *performance* e arquitetura. A arquitetura, por exemplo, sempre teve uma conexão estreita com a pintura, o desenho e a escultura, como atestam o renascimento clássico (séc. XVIII e XIX) e a estética da Bauhaus (década de 1930), que integraram belas artes com *design*, artesanato e arquitetura.

Em linhas gerais, segundo Cairus (2018, p. 28), pode-se estabelecer que a arte:

- é uma expressão de emoções;
- é desestruturada e aberta;
- não pode ser facilmente quantificada;
- não pode ser duplicada;
- mexe com as pessoas em um nível emocional;
- provém do intelecto, do coração e da alma;
- é um resultado dos talentos inatos de uma pessoa.

Acrescenta a autora que as definições contemporâneas da arte não são tão específicas como as que costumavam ser aplicadas às belas artes, particularmente restritivas sobre a natureza do valor estético. As definições contemporâneas estão associadas à teoria institucional da arte. Provavelmente, a definição mais amplamente utilizada de arte hoje reconhece que a arte pode ser designada pelo artista e pelas instituições do mundo da arte, e não por qualquer processo externo de validação (CAIRUS, 2018).

Estética é um conceito criado pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762), na metade do século XVIII, a partir do grego *aisthété*, que significa ‘perceptível pelos sentidos’. Baumgarten foi o primeiro a utilizar esse termo no sentido de teoria do belo e das suas manifestações por intermédio da arte.

Cairus (2018) defende que a Estética é, portanto, um dos dois ramos principais da teoria de valor na Filosofia. O outro ramo seria a Ética, que é um estudo de valores na conduta humana. Nesse viés, a Estética é um estudo de valor na arte e analisa o relacionamento da arte com o indivíduo.

O historiador Gilberto Cotrim e a filósofa Mirna Fernandes (2010) apontam que, pelo juízo estético, o ser humano julga se algum objeto, algum acontecimento, algum ser ou algum indivíduo é belo. “Para uns, a beleza é algo que está **objetivamente nas coisas**; para outros, é apenas um juízo **subjetivo**, pessoal e intransferível a respeito das coisas” (COTRIM; FERNANDES, 2010, p. 346) (negrito original).

O belo ou a beleza é uma categoria básica da Estética e consiste em uma categoria mais complexa do que aparenta. Foi definido de modo diferente em cada tempo, cultura e lugar, e tem sido foco de estudo de diferentes autores que trabalham com o tema, permitindo diferentes concepções.

Cairus (2018) informa que, na História da Estética, há numerosas definições do conceito de beleza. Uma análise revela que, em geral, todas as diferentes definições tratam de três noções distintas de beleza:

- 1) a beleza no seu amplo significado: a noção incorpora a beleza moral e combina estética e ética. Tem suas raízes na filosofia antiga e se estendeu para a Idade Média;
- 2) A beleza em seu significado exclusivo da estética: a beleza expressa, especialmente, a experiência estética em termos de cor, som, pensamento etc. A noção é o fundamento da cultura europeia;
- 3) A beleza no seu significado estético, mas limitada apenas ao que pode ser percebido com os olhos (cor e forma). Vale ressaltar que, na Estética, o belo raramente é visto dessa maneira. Geralmente, a Estética contemporânea usa o segundo conceito.

Cairus (2018) ainda informa que as três definições citadas não impedem a existência de outros conceitos de beleza mais gerais ou específicos. Diversos autores forneceram acepções que, considerados de uma perspectiva histórica, não suportam completamente as apontadas anteriormente. Dessa maneira, em *The meaning of meaning: a study of the influence of language upon thought and of the science of symbolism*, Charles Kay Ogden e Ivor Armstrong Richards (2001, Apud CAIRUS, 2018, p. 46) ressaltam cinco definições de “belo”:

- 1) É belo aquilo que possui a simples qualidade da beleza;
- 2) É belo aquilo que promove uma emoção específica;
- 3) É belo aquilo que tem uma forma específica;
- 4) É belo aquilo que revela (verdade, espírito da natureza, ideal, universal, típico);
- 5) É belo aquilo que é uma expressão.

Umberto Eco (2004, p. 89), em sua obra *A história da beleza*, esclarece que “a beleza nunca foi absoluta e imutável, mas assumiu diferentes aspectos, dependendo do período histórico e do país: não é válido apenas para a beleza física (de homens, de mulheres, da natureza), mas também para a beleza de Deus, ou para os santos ou ideias”. Assim, a beleza está entre os três conceitos mais elevados da Filosofia: o bom, o belo e o verdadeiro.

2.1 A arte e a sociedade: um constructo cultural

A obra de arte é um produto social, atravessado pelo momento histórico e pelos espaços em que é produzido, concorrendo para a (re)afirmação ou contestação de valores que circulam na sociedade. Cada sociedade produz as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas conforme as suas normas, os seus sentimentos, os seus impulsos, as suas crenças, com a finalidade de consolidar em cada um a presença e a atuação deles.

Ao tecer reflexões acerca de arte e de sociedade, precisa-se recordar de dois atores fundamentais: o artista e o apreciador da obra de arte. O artista está configurado (de forma geral) como um ser talentoso, com uma sensibilidade muito apurada e com absoluto domínio de uma determinada linguagem. E esse artista é ao mesmo tempo um cidadão e um trabalhador com todos os compromissos, direitos e deveres civis, políticos e sociais.

O apreciador da obra de arte tem como papel principal a promoção de uma leitura interativa, pois estabelece uma relação de dependência mútua e ininterrupta com a obra, que corresponde à materialização de ideias expressas por uma linguagem. Assim, o sentido de uma obra é concebido pelo artista (motivado pela reiteração ou subversão), que a submete a um apreciador, que a lê, analisa e interpreta.

Ouvir uma música, apreciar um quadro, assistir a uma representação dramática (teatro) e a um filme são alguns modos de fruir e sentir a arte. Nesse viés, “fruir arte é um processo pelo qual o ser humano conhece a respeito da obra, do artista que a criou, de si próprio e do mundo onde está inserido” (MARTINS; SILVEIRA, 2011, p. 123). Desse modo, o ofício da arte está associado à percepção, à emoção, à intuição e à sensibilidade.

Para Georg Lukács (1885-1971), “o artista vive em sociedade e – queira ou não – existe uma influência recíproca entre ele e a sociedade. O artista – queira ou não – se apoia numa determinada concepção do mundo, que ele exprime igualmente em seu estilo” (LUKÁCS, 1967, p. 176).

De acordo com a escritora e filósofa brasileira Marilena Chauí (2003, p. 150), “o artista é um ser social que busca exprimir seu modo de estar no mundo na companhia dos outros seres humanos, reflete sobre a sociedade, volta-se para ela, seja para criticá-la, seja para afirmá-la, seja para superá-la”.

Já o crítico Antonio Candido expõe, em *Literatura e Sociedade*, a interferência dos fatores sociais na formação da obra literária. Para o autor (2000), os elementos sociais são parte integrante da estrutura da obra e devem ser analisados juntamente com os

demais fatores (psicológicos, linguísticos, por exemplo) para uma melhor interpretação do texto literário. Logo, não há como dissociar o elemento social da composição da obra de arte, uma vez que a construção sociológica é fundamental em uma análise crítica literária. Com efeito, Candido (2000) salienta que a arte é social, tanto no sentido de ser influenciada pelos fatores do meio quanto de ser influenciadora dos valores sociais no mundo real. O estudioso compreende a análise literária por meio da tríade autor, obra e público, ou seja, um “[...] vasto sistema solidário de influências recíprocas” (CANDIDO, 2000, p. 22). Antonio Candido (2000) toma o externo (social) não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha considerável papel na constituição da estrutura da obra, em que se articula o interno a fim de que a interpretação estética assimile a dimensão social como fator de arte, avaliando o vínculo entre obra e ambiente. Para o crítico:

A posição social é um espaço da estrutura da sociedade. No nosso caso, importa averiguar como esta atribui um papel específico ao criador de arte, e como define a sua posição na escala social; o que envolve não apenas o artista individualmente, mas a formação de grupos de artistas. Daí sermos levados a indicar sucessivamente o aparecimento individual do artista na sociedade como posição e papel configurados; em seguida, as condições em que se diferenciam os grupos de artistas; finalmente, como tais grupos se apresentam nas sociedades estratificadas (CANDIDO, 2000, p. 24).

Em 1988, Antonio Candido proferiu uma palestra sobre o tema “Direitos humanos e literatura”, posteriormente publicada com o título “O direito à literatura”, na coletânea *Vários Escritos*. Nessa investigação, o autor definiu a literatura como

[...] todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (CANDIDO, 2011, p. 176).

Nesse sentido, segundo Candido (2011), não existe sociedade que possa viver sem literatura, pois não há a possibilidade de não ocorrer o contato com alguma espécie de fabulação. A criação ficcional ou poética (que é o impulso da literatura em todos os seus níveis e modalidades) está presente em cada indivíduo, seja analfabeto ou erudito. Seja a anedota, sejam os causos, as HQs, os noticiários policiais, as canções populares, a moda

de viola ou samba carnavalesco, todas essas manifestações podem chegar ao indivíduo no veículo particular, no ônibus, no táxi, na novela de televisão, na leitura de um romance ou de uma peça teatral.

Dessa maneira, a literatura é fator indispensável de humanização e, como reitera Candido (2011, p. 177), “confirma o homem na sua sociedade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente”. Acrescenta o crítico que é por essas razões que:

[...] nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante (CANDIDO, 2011, p. 177-178).

A literatura é uma manifestação artística e, por conseguinte, o escritor tem uma função e uma responsabilidade social. Em vista disso, o contato com a literatura é um direito fundamental ao ser humano, e negar a sua proximidade com qualquer tipo de representação artístico-literário é privá-lo de exercer a sua humanidade integralmente.

Considerando que a matéria-prima de uma obra literária é a linguagem, essa obra expressa uma forma de ler a sociedade e sempre se posiciona em relação a ela, seja reafirmando ou contestando seus valores, conforme mencionamos anteriormente. Nesse sentido, Ezra Pound esclarece que

A literatura não existe no vácuo. Os escritores, como tais, têm uma função social definida, exatamente proporcional à sua competência como escritores. Essa é a sua principal utilidade. [...] Um povo que cresce habituado à má literatura é um povo que está em vias de perder o pulso de seu país e o de si próprio (POUND, 1977, p. 32-38).

A literatura contemporânea mantém o olhar firme na atualidade, dialogando com o passado e o futuro. Nessa direção, o filósofo Giorgio Agamben (2009, p. 65) assevera que “[...] ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa

ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós”.

Apesar de perceber, nesse lado tenebroso e obscuro, uma claridade que se aproxima, que diz algo, ela também se afasta, pois trata-se de uma realidade que está distante da nossa. Nessa perspectiva analítica, o professor universitário, teórico e crítico de literatura Karl Erik Schollhammer pondera que ser contemporâneo “[...] é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10).

O contemporâneo está em sintonia com o seu tempo, dialogando com ele, transformando-o, buscando aquilo que nunca foi visto e sendo guiado por algo que extrapola sua vontade. Schollhammer (2009, p. 9) argumenta que o contemporâneo busca o que há de mais obscuro para trazer à luz, pois “[...] graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo”. E enxergar o tempo como ele é: com todos os seus problemas, diferenças e dificuldades, seja por identificação a outros períodos ou por distanciamento.

E é com esse olhar que a Literatura Comparada se debruça sobre obras literárias dos mais distintos gêneros, movimentando-se também entre as diferentes artes, como se vê no item a seguir.

2.2 Literatura comparada ontem e hoje

Aparentemente, “literatura comparada” caracteriza um aspecto de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas. No entanto, ao adentrar as pesquisas sobre os estudos literários comparados, verifica-se que essas investigações são bem variadas, que adotam diferentes metodologias, não podendo ser compreendida apenas como sinônimo de “comparação”. Desse modo, faz-se necessário retroceder na trajetória dos estudos comparados para entender melhor como a literatura comparada começou a ser utilizada, quais conceitos foram articulados, mobilizados ou apropriados, até se disseminarem as noções que a ciência conhece atualmente.

O advento da literatura comparada está vinculado à corrente de pensamento cosmopolita que retratou o século XIX, momento em que comparar estruturas ou fenômenos análogos, com o intuito de extrair leis gerais, foi predominante nas ciências

naturais. Utilização constante nos títulos de obras científicas, a comparação se transfere para os estudos literários de maneira célere.

A literatura comparada surgiu como disciplina na Universidade de Lyon, na França, em 1887. Vinte anos depois, a Universidade de Sorbonne (França) criou uma cátedra na área. Nesses dois espaços, atuaram grandes comparativistas, como Joseph Texte, Fernand Baldensperger e J. M. Carré.

A respeito da história desse novo modo de ver a obra literária e a literatura, Tania F. Carvalhal menciona que:

O rápido desenvolvimento do comparativismo literário na França foi favorecido pela ruptura com as concepções estáticas e com os juízos formulados em nome de valores reputados intemporais e intocáveis, preconizada pelo historicismo dominante. A difusão da literatura comparada coincide, portanto, com o abandono do predomínio do chamado “gosto clássico”, que cede diante da noção de relatividade, já estimulada, desde o século XVII, pela “Querelle des anciens et des modernes” (CARVALHAL, 2006, p. 10).

Após os estudos na França, países como Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, Itália e Portugal também adotaram o uso da expressão “literatura comparada”.

Na Alemanha, por exemplo, é citado em alguns estudos do filósofo e historiador alemão Moriz Carrière, foi o primeiro a utilizar a expressão *vergleichende Literaturgeschichte* (história comparativa da literatura). Na Inglaterra, foi o advogado e estudioso irlandês-neozelandês Hutcheson Macaulay Posnett o pioneiro no campo da literatura comparada, em um livro teórico, intitulado *Comparative Literature*, de 1886. Em Nápoles, na Itália, a partir de 1863, o crítico literário e ensaísta Francesco De Sanctis foi o primeiro a lecionar sobre o tema “literatura comparada”. Os Estados Unidos, por seu turno, viram surgir os estudos comparados apenas no final do século XIX, na Universidade de Columbia (1899), e no início do século XX, na Universidade de Harvard (1904). Em Portugal, foi Teófilo Braga quem apresentou as primeiras discussões sobre a temática; posteriormente, Fidelino de Figueiredo (1912), no livro *A crítica literária como ciência*, trouxe um estudo intitulado “Literatura comparada e crítica de fontes” (CARVALHAL, 2006).

Referir-se aos estudos considerados clássicos da literatura comparada implica mencionar as propostas do primeiro número da *Revue de Littérature Comparée*, em 1921,

criada por Fernand Baldensperger e Paul Hazard, em que se apontava a existência, à época, de duas orientações básicas para os estudos comparados. A primeira compreendia que a validade das comparações literárias dependia da existência de um contato real e comprovado entre autores e obras ou entre autores e países. A segunda determinava a definitiva vinculação dos estudos literários comparados com a perspectiva histórica.

As duas orientações mencionadas estão na base do corpo de doutrina do comparativismo francês. A maioria dos manuais prioriza a designação “escola francesa” para indicar um grupo representativo de estudos nos quais predominam as relações entre obras ou entre autores, preservando, assim, uma estreita vinculação com a historiografia literária.

Também se costuma denominar como “escolas” a norte-americana e a soviética. A primeira, despojada de inflexões nacionalistas, diferencia-se da francesa devido ao seu maior ecletismo, absorvendo noções teóricas, em especial, os princípios que regeram o *new criticism*. A segunda adota, como princípio básico, a compreensão da literatura como produto da sociedade. Atentam-se em distinguir entre analogias tipológicas e importações culturais, que correspondem sempre a situações similares na evolução social.

Segundo Tania F. Carvalhal:

Além de privilegiar a análise do texto literário em detrimento das relações entre autores ou obras, os comparativistas norte-americanos aceitam os estudos comparados dentro das fronteiras de uma única literatura, atuação recusada pela doutrina clássica francesa. Sem ter um programa (ou doutrina) estabelecido, os comparativistas norte-americanos têm em René Wellek seu porta-voz mais expressivo. As reflexões de Wellek adquiriram, muitas vezes, caráter polêmico e foram responsáveis pela cisão mencionada entre as duas orientações básicas, fortalecendo as divergências entre elas (CARVALHAL, 2006, p. 15).

O professor e crítico literário René Wellek e o crítico literário Austin Warren produziram a obra *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*, com a primeira edição estadunidense em 1949. Essa obra “constitui um marco no domínio da teoria literária, na medida em que questiona o comparatismo tradicional e a história literária em geral” (NITRINI, 2010, p. 30).

No capítulo 5, “Literatura geral, literatura comparada e literatura nacional”, Wellek e Warren (2003) esclarecem várias “vertentes” de literatura comparada existentes na metade do século XX. A primeira, abrange campos de estudos e grupos de problemas

razoavelmente distintos, com destaque ao estudo da literatura oral, em especial temas do conto popular e da sua migração.

Para Wellek e Warren (2003), outro sentido de literatura comparada limita-se aos estudos das relações entre duas ou mais literaturas. “As comparações entre literaturas, se isoladas do interesse pelas literaturas nacionais totais, tendem a restringir-se a problemas externos de fontes e influência, reputação e fama” (WELLEK; WARREN, 2003, p. 48). Não obstante, “a ênfase da ‘literatura comparada’ assim concebida está nos elementos externos, e o declínio desse tipo de ‘literatura comparada’ em décadas recentes reflete o abandono geral da ênfase em meros “fatos”, em fontes e influências (WELLEK; WARREN, 2003, p. 48-49).

Segundo Wellek e Warren (2003), um terceiro ponto de vista identificava “literatura comparada” com pesquisas da literatura na sua totalidade, com literatura mundial, com literatura geral ou universal, o que, em seu entender, produzia inconsistências ou equívocos.

A título de exemplo, esses estudiosos apontam que o termo “literatura mundial” poderia sugerir que a literatura deveria ser estudada em todos os cinco continentes, ou indicar um tempo em que todas as literaturas se tornariam uma, além de ser frequentemente utilizado para significar o grande tesouro de clássicos, como Homero, Dante, Cervantes, Shakespeare e Goethe. Desse modo, “literatura mundial” tornou-se um sinônimo para “obras-primas”, para uma seleção da literatura que possuísse sua justificativa crítica e pedagógica.

No estudo do termo “literatura geral” (ou “literatura universal”), os autores apresentam outras desvantagens, pois, originalmente, foi utilizado para significar poética ou teoria e princípios de literatura e, no século passado, tentaram capturá-lo para uma concepção especial, em contraste com “literatura comparada”. Contestando o uso desses termos, defendem o seguinte:

Quaisquer que sejam as dificuldades em que possa incorrer uma concepção de história literária universal, é importante pensar na literatura como uma totalidade e seguir o crescimento e desenvolvimento da literatura sem considerar distinções linguísticas. O grande argumento a favor da literatura “comparada” ou “geral”, ou simplesmente “literatura”, é a evidente falsidade da ideia de uma literatura fechada em si mesma. A literatura ocidental, pelo menos, forma uma unidade, um todo. [...] Durante a segunda metade do século

XIX, o ideal de uma história literária universal foi, porém, revivido sob a influência do evolucionismo. Os primeiros praticantes da “literatura comparada” foram folcloristas, etnógrafos que, em boa parte, sob a influência de Herbert Spencer, estudaram as origens da literatura, a sua diversificação nas formas literárias orais e a sua emergência na epopeia, no teatro e na lírica primitivos (WELLEK; WARREN, 2003, p. 51-52).

As reflexões sobre esses estudos promoveram reformulações de alguns conceitos básicos da literatura comparada tradicional. Entre as diversas contribuições, destacam-se a evolução literária, de Iuri Tynianov, a função estética e a arte como fato semiológico, de Jan Mukarovsky, e o dialogismo no discurso literário, de Mikhail Bakhtin, além dos estudos sobre intertextualidade de Julia Kristeva.

Em *Problemas da poética de Dostoïevski*, Mikhail Bakhtin (2018) destaca que as relações dialógicas são possíveis em qualquer parte significativa do enunciado, seja uma palavra isolada, seja nos diferentes estilos de linguagem ou dialetos sociais, seja com a própria enunciação como um todo ou com partes desse todo, sejam os fenômenos conscientes expressos em matéria sígnica, como a estilização, a paródia e o *skaz*, quando a palavra tem duplo sentido, orientando-se para o discurso do outro.

Em outra obra, *Estética da criação verbal* (2011), o filósofo russo assevera que nenhum texto ou discurso se constrói sozinho, mas elabora-se a partir de outros. Nesse viés, considerou o dialogismo sob dois pontos de vista: o da interação verbal, entre enunciador e enunciatário, e o da intertextualidade, no interior do discurso (BAKHTIN, 2011).

Após estudar Tynianov e Bakhtin, a filósofa búlgaro-francesa Julia Kristeva chegou à noção de “intertextualidade”, vocábulo por ela cunhado em 1969 para caracterizar o processo de produtividade do texto literário. De acordo com Sandra Nitrini (2010, p. 51), incorporada no contexto de renovação das pesquisas de literatura comparada, a partir da segunda metade do século XX, a ideia de intertextualidade “foi recebida por muitos comparatistas como um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudo dos conceitos de ‘fonte’ e de ‘influência’”.

No Brasil, em 1985, Affonso Romano de Sant’Anna publica *Paródia, paráfrase & cia*, em que examina os conceitos de “paráfrase”, “estilização”, “paródia” e “apropriação”, prolongando as considerações iniciais de Tynianov e Bakhtin. De acordo com o autor, seu estudo

[...] não é só literário. Estou interessado numa visão semiológica do problema. Por isto considero também a moda, o *jazz*, a pintura clássica e moderna, a dança, a mímica, o cinema, as estórias em quadrinhos, a contracultura dos anos 60 e até a técnica jornalística de apresentar as notícias. Neste sentido, este livro talvez interesse tanto aos estudantes de letras quanto aos de arte e comunicação (SANT'ANNA, 1991, p. 6).

Nesse viés, é possível perceber que o diálogo existente entre vários textos não é tão claro e transparente, uma vez que as obras possuem estruturas textuais e extratextuais que exigem uma análise comprometida, cabendo aos estudiosos comparatistas investigar cada obra numa perspectiva sistemática de leitura intertextual.

Este é um dos desafios desta pesquisa, em que escolhemos trabalhar com duas artes distintas e plurais (dramáticas e cinematográficas), mas que operam com um objeto comum: a imagem cênica e todos os elementos que a constituem, suas especificidades, semelhanças e diferenças.

Em vista disso, neste trabalho, o nosso suporte teórico será sobre os Estudos Bakhtinianos. De acordo com o pesquisador estadunidense Robert Stam (1992), uma das vantagens das categorias conceituais de Bakhtin é sua identificação com a diferença e a alteridade, sua afinidade intrínseca com tudo o que é marginal e excluído; e é essa afinidade com o marginal e o periférico que torna as categorias bakhtinianas especialmente adequadas para a análise de práticas artísticas contestadoras.

2.3 Do teatro à adaptação cinematográfica: um (breve) percurso

Na Grécia Clássica (séculos V e IV a.C.), os textos literários eram produzidos em versos e, dependendo de suas características, dividiam-se em três gêneros que representavam as manifestações literárias dessa época: o gênero épico, o gênero lírico e o gênero dramático.

Segundo Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), o gênero dramático congregava textos literários destinados para a representação cênica, remetendo ao fato de a palavra “drama”, em grego, significar ‘ação’.

O drama teve sua origem nas festas em homenagem ao deus grego Dionísio (chamado de Baco pelos romanos), por ocasião das colheitas das uvas (também conhecida como vindimas). Dionísio é considerado o deus da vinha, do vinho e dos delírios místicos. Os rituais em homenagem a Dionísio incluíam o ditirambo, um canto entoado por um coral em que se destacava um cantor principal, chamado corifeu.

O drama tinha como estrutura os atores (que se apresentavam por meio de palavras e gestos), um texto (em forma de diálogos, dividido em atos e cenas), a descrição do ambiente e/ou situação (antes de cada ato) e a sequência da ação (constituída de exposição, conflito, complicação, clímax e desfecho). Os textos poderiam ser classificados como comédia ou tragédia. Para Aristóteles (2011, p. 42-43), a comédia “tende a representar as pessoas como inferiores aos seres humanos reais, enquanto a tragédia as representa como superiores”.

Os elementos “humanos” do gênero dramático eram protagonistas (personagem central da ação dramática), antagonista (personagem que se opõe ao protagonista) e o coro (conjunto de atores que comentam a ação ao longo do drama).

A catarse (do grego *katharsin*, que pode ser interpretado como purificação e purgação) era considerada a marca do teatro clássico, pois acreditava-se que essa purgação ou alívio era experimentada pelos espectadores presentes na plateia, que poderiam apaziguar suas angústias íntimas. Em outras palavras, essas pessoas purificariam seus espíritos pela purgação, pelo alívio de suas paixões e pelos sentimentos vivenciados na contemplação do espetáculo dramático.

Na atualidade, de acordo com o crítico teatral Sábado Magaldi (2008, p. 7), o vocábulo “teatro” abarca “ao menos duas acepções fundamentais: o imóvel em que se realizam espetáculos e uma arte específica, transmitida ao público por intermédio do ator”. Para dramaturga e crítica teatral Renata Pallottini (2006, p. 13), “drama seria simplesmente uma peça de teatro, um texto para ser encenado, oriundo, outra vez, do grego *drama*, que significa ação, sem maiores complicações etimológicas” (Grifo da autora).

De acordo com Magaldi (2008, p. 7-8), não se pode desagregar o termo “teatro” da ideia de visão. “Ler teatro, ou melhor, literatura dramática, não abarca todo o fenômeno compreendido por essa arte”. Como alerta o crítico, na análise do fenômeno teatral, costuma-se atribuir prioridade ao texto. Não obstante, com base nos estudos acerca de teatro e dramaturgia, cumpre destacar que, sem obra dramática, não ocorre o teatro (fenômeno teatral). Desse modo, a existência de um texto dramático sinaliza o início da preparação do espetáculo. Assim:

O texto deve ser escrito para a eficácia do espetáculo. Não admite apenas uma reação *a posteriori*, que o espectador sentiria ao voltar para

casa. Meditam-se certos aspectos, sem dúvida, numa reflexão que sucede ao cair da cortina. O prazer estético sente-se, globalmente, no decorrer da representação, e não consegue revivê-lo, mais tarde, se não se manifestou na presença do ator (MAGALDI, 2008, p. 22) (Grifos do autor).

Segundo a pesquisadora Sonia Aparecida Vido Pascolati (2019), diferentemente do que ocorre na leitura dos demais gêneros literários, o estudo do gênero dramático acarreta uma dupla dimensão: o estudo do texto (conhecido como literatura dramática) e o estudo do espetáculo (a outra face do fenômeno teatral).

A relação de interdependência entre texto e espetáculo tem sido alvo de reflexão de diversos estudiosos, muitas vezes dividindo opiniões. Para alguns pesquisadores em teatro e dramaturgia, o texto dramático só se realiza integralmente quando de sua atualização cênica; outros, porém, discordam da ideia, afirmando a sua autonomia, ou seja, a autonomia de ambas as manifestações. No ponto de vista da pesquisadora mencionada:

Portanto, quando se questiona a autonomia do texto dramático em relação à representação, optamos por afirmar que ambos sejam autônomos, sendo possível o estudo do texto dramático desvinculado a encenação, assim como a representação cênica pode compor-se a partir de outros processos criativos que não o texto dramático em sua forma convencional. Contudo devemos lembrar que o texto dramático demanda uma leitura diferenciada na medida em que é produzido tendo em vista uma possível representação. A própria estrutura do texto obedece a uma dinâmica específica, exigindo do leitor atenção à fluidez dos diálogos e às indicações cênicas, necessárias para a caracterização das personagens e compreensão da ação que se desenrola. É claro que a narrativa e o poema também requerem esforços imaginativos por parte do leitor, mas no texto dramático isso é imprescindível para a compreensão de sua dinâmica (PASCOLATI, 2019, p. 86)

Um aspecto que merece destaque na relação texto \times espetáculo é a perenidade do primeiro e a efemeridade do segundo. Um espetáculo teatral é único, pois, a cada apresentação, os atores reproduzem palavras e gestos, porém experimentando-os sempre de um novo modo, atualizando-os em algo semelhante ou diferente. Isso porque “A relação com o público nunca se repete, pois, boa parte da dinâmica de um espetáculo se deve à reação da plateia, incluindo aqui a necessária presença de espírito dos atores diante de incidentes fortuitos [...]” (PASCOLATI, 2019, 87). Já o texto dramático permite leituras, estudos, análises, reinterpretações e reencenações, ou seja, infinitas montagens

cênicas que poderão ser realizadas a partir dele, cada uma correspondendo a certa leitura e interpretação do texto, umas mais próximas e outras mais distantes do original. Conforme esclarece a pesquisadora, a cada montagem de um texto dramático, configura-se “uma nova enunciação do texto, um modo de dar-lhe outra forma de existência” (PASCOLATI, 2019, p. 87).

Como recorda Pascolati (2019), no texto dramático, a caracterização das personagens e o movimento dos atores, a iluminação e as marcações, os gestos e as atitudes, são indicados nas rubricas (também conhecidas como didascálias ou indicações cênicas). As relações de personagens, a indicação do cenário, as entradas e as saídas das personagens (e até mesmo as sugestões de encenação) também fazem parte das rubricas, isto é, correspondem às orientações propostas pelo dramaturgo, destinadas a esclarecer leitores e encenadores.

Apesar de o texto dramático englobar também uma narrativa, há algumas diferenças entre aquele e esta, conforme quadro abaixo:

	Narrativa	Drama
ENREDO	Permite multiplicidade de núcleos narrativos. Pode se desenvolver e se desdobrar em muitos episódios.	Concentrado em uma ação nuclear. Circunscrito a poucos episódios.
PERSONAGENS	Podem ser inumeráveis e apresentar múltiplas dimensões, sendo possível descrevê-las em pormenores e analisar seu íntimo cuidadosamente.	Em número reduzido e retratadas com pinceladas precisas. Traços essenciais, valores e formas de pensar são revelados por atitudes e pelo diálogo.
TEMPO	Pode ser distendido indefinidamente, acolhendo antecipações ou <i>flashback</i> . Possibilita grandes transformações das personagens.	Reduzido ao necessário para o desenlace do conflito, focalizando as personagens numa situação bastante específica.
ESPAÇO	Múltiplo e variado. Pode ser descrito minuciosamente.	Limitado ao essencial. Organizado em função das necessidades do desenrolar da ação. Geralmente reduzido a um ou dois ambientes.
RECEPÇÃO	Ritmo da leitura solitária.	A leitura das indicações cênicas possibilita a construção imaginária de espaços, movimentos e caracteres. Prevê a recepção coletiva pelo público no teatro.

Quadro 1 - Diferenças entre o texto narrativo e o texto dramático

Fonte: Pascolati (2019, p. 88)

No teatro, como ensina Decio de Almeida Prado (1987), temos a ação, enquanto no romance, a narração. As personagens do teatro constituem praticamente a totalidade da obra, pois nada existe a não ser por meio delas. “Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva

e carnal do ator” (PRADO, 1987, p. 84). Como reforça o crítico, a personagem do teatro, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. Por conseguinte, a fábula não é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade.

A esse respeito, Pallottini (1989, p. 11) assevera que “O personagem é um determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. [...] é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista-autor, e por um artista-ator”.

Na visão do pesquisador Paulo Emílio Sales Gomes (1987, p. 106), o cinema é como teatro romanceado ou romance teatralizado. “Teatro romanceado, porque, como no teatro, ou melhor no espetáculo teatral, temos as personagens da ação encarnadas em atores”.

Para o roteirista estadunidense Syd Field (2001), em uma peça de teatro, a ação ou o enredo ocorre no palco, sob o arco do proscênio, e a plateia torna-se a quarta parede, espreitando as vidas das personagens. Nesse viés, a ação da peça ocorre na linguagem da ação dramática, que é falada, em palavras.

Porém, para Field (2001, p. 2), no cinema é diferente:

O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca. O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática.

O cinema, por seu turno, pode ser definido como a técnica e a arte de reproduzir imagens que proporcionam a impressão de movimento. As obras cinematográficas – conhecidas popularmente como filmes – são realizadas por meio de gravações de imagens, utilizando-se de câmeras adequadas, técnicas de animação ou efeitos visuais específicos.

A questão da especificidade cinematográfica pode ser abordada, de acordo com Robert Stam (2013), de cinco modos, quais sejam:

(a) *tecnologicamente*, em termos do dispositivo necessário à sua produção; (b) *linguisticamente*, em termos dos “materiais de expressão” do cinema; (c) *historicamente*, em termos de suas origens (por exemplo, nos daguerreótipos, dioramas e cinetoscópios); (d) *institucionalmente*,

em termos de seus processos de produção (coletivos em lugar de individuais, industriais em lugar de artesanais); e (e) em termos de seus *processos de recepção* (leitor individual *versus* recepção gregária na sala de cinema). Enquanto os poetas e romancistas (geralmente) trabalham solitariamente, os cineastas (geralmente) trabalham em conjunto com fotógrafos, diretores de arte, atores, técnicos etc. Enquanto os romances possuem personagens, os filmes possuem personagens e intérpretes, algo bastante distinto (STAM, 2013, p. 27).

Ocorre, todavia, que o cinema que nós conhecemos atualmente, como um fenômeno social e uma potente indústria, nem sempre foi assim. Como recorda José Inácio de Melo Souza (2018), os estudos do pré-cinema se detêm no momento em que a imagem em movimento ainda não existia com as características que permanecem até hoje. Naquele momento, predominavam os processos de visualização de imagens fixas e em movimento ou de projeção por aparelhos ópticos surgidos antes dos inventos dos laboratórios de Thomas Alva Edison ou dos irmãos Louis e Auguste Lumière.

Para os europeus e os norte-americanos, os séculos XVIII e XIX foram pródigos na experimentação e concretização de diversos aparelhos ou processos de aumento ou diminuição da imagem. Um deles foi o panorama, por meio do qual o espectador era introduzido numa rotunda, onde podia ver uma tela pintada que se estendia de forma circular em relação ao seu ângulo de visão. Tratava-se de uma técnica de pintura em 360 graus, diante da qual o espectador tinha uma visão panorâmica. Daí a origem do nome.

No Brasil, as importações dessas novidades ocorreram naturalmente em um contexto de permeabilidade em relação ao que era de fora. De acordo com Souza (2018), existem registros de diversões ópticas desde 1834, no Rio de Janeiro, enquanto em São Paulo e Porto Alegre ocorreram somente a partir de 1855 e 1856.

O aparelho omniógrafo, de nome híbrido e desconhecido, conforme as pesquisas de Souza (2018), foi a primeira manifestação de projeções cinematográficas pagas, conforme o modelo criado pelos irmãos Lumière em Paris. O omniógrafo foi apresentado na Rua do Ouvidor, 57, no Rio de Janeiro, em 8 de julho de 1896, inaugurando as projeções na tela. A primeira sessão foi dedicada somente à imprensa e não se sabe exatamente qual foi o projetor utilizado pelo ambulante, se um Lumière ou uma contrafação. Dos 13 títulos exibidos, identificam-se documentários e ficções de diversas procedências, como *Band Drill* (1894), *Uma cena íntima* (1895), *A chegada de um trem à estação* (1896) e *Le Maréchal-ferrant* (1896), que não constituem um conjunto

homogêneo, mas a diferentes cópias em circulação adquiridas de diversos produtores atuantes na Europa e nos Estados Unidos.

O pesquisador mencionado esclarece que:

O ano de 1954 foi fundamental para o estabelecimento de uma série de pontos de partida para o “primeiro nascimento”. Os mineiros João Fernandes e José Roberto D. Novaes, da *Revista de Cinema*, fincaram os primórdios da produção em 15 de novembro de 1905, posto que Antonio Leal, um português, fotógrafo de imprensa por profissão, em fase de transformação em cinegrafista, atuando no Rio de Janeiro, teria filmado a avenida Rio Branco. Em outro artigo, João Fernandes, ainda que sabendo até o endereço da filmagem, numa curiosa inversão avisava que a filmagem fora feita de fato, porém se tornava impossível a exibição, já que desconhecia a existência de qualquer cinema na cidade. A despeito das pesquisas de Adhemar Gonzaga publicadas ainda em 1954, e ampliadas em 1956, a data “15 de novembro” foi instrumentalizada, transformando-se numa efeméride, o “Dia do Cinema Brasileiro”, e essa referência se mantém até mesmo em 1959, ano em que Alex Viany publicou *Introdução ao cinema brasileiro* (ainda que ele indicasse o ano de 1903 e não o de 1905) (SOUZA, 2018, p. 23-24).

Acrescenta Souza (2018) que Adhemar Gonzaga dedicou-se a colecionar, guardar e arquivar materiais sobre cinema, transformando o seu estúdio no maior acervo documental privado do Brasil. Apesar do extenso trabalho de Gonzaga, escapou-lhe das mãos o estabelecimento da possível primeira filmagem.

Ainda de acordo com Souza (2018), após Vicente de Paula Araújo lançar a sua longa pesquisa histórica sobre os primórdios do cinema brasileiro, foi apontado 19 de junho de 1898 como o primeiro dia em que se registraram imagens em movimento no nosso território: a bordo do navio francês *Brésil*, Afonso Segreto fez imagens da entrada da Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro. E, em 1974, Paulo Emílio Sales Gomes, uma autoridade em história do cinema brasileiro, “destacou o ‘nascimento do cinema brasileiro’, cuja ‘verdadeira descoberta’ se devia ao paulista [...]” (SOUZA, 2018, p. 25).

Comenta o pesquisador que:

A aceitação da data de 19 de junho de 1898 foi largamente reproduzida em textos acadêmicos e jornalísticos publicados ao longo de vinte anos. Tais repetições, imunes a um período que sofreu várias reinterpretações historiográficas, evidenciam o conforto ideológico proporcionado pelo marco inaugural para a corporação cinematográfica, entronizando a

filmagem de Afonso Segreto na categoria de destino manifesto à produção desenvolvida pelo “povo brasileiro” (SOUZA, 2018, p. 26).

No século XX, em especial na década de 1960, nasce no Brasil um movimento considerado inovador, instigante e revolucionário da história cinematográfica: o Cinema Novo. Influenciado pelo neorrealismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa, esse movimento atingiu o seu auge após o golpe militar brasileiro de 1964 e, pois, a desigualdade e a opressão faziam parte de luta que marcou o Cinema Novo.

Para Fernão Pessoa Ramos (2018), a intensidade do período histórico vivido pela geração cinemanovista permite distinguir, a partir de 1963, três momentos claros do Cinema Novo, cada qual com seus discursos ideológicos e obras marcantes. Os pesquisadores preferem denominar esses momentos de trindades ou trilógias e apontam os filmes que os compõem, embora os trios se constituam frouxamente, podendo ser dilatados facilmente com a aproximação de outros filmes.

O primeiro momento, de 1963-1964, é composto pelos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), de Glauber Rocha, com filmagens entre junho e setembro de 1963; *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra; e *Vidas Secas*, realizado em 1963 por Nelson Pereira dos Santos. A principal marca do conjunto 1963 é a representação de um Brasil remoto e ensolarado, em que se apontam conflitos de cunho político, com extrema presença da imagem popular e sertaneja do homem e da mulher.

Deus e o diabo na terra do sol (1963), de Glauber Rocha, filme gravado em Monte Santo, na Bahia, é considerado um marco do cinema novo. Essa obra cinematográfica refere-se a dois modos de contestação social diante do descaso das autoridades: o messianismo e o cangaço, que representam, respectivamente o Deus e o diabo.

Figura 1 - Filme Deus e o diabo na terra do sol (1963)



Fonte: AE/Divulgação/VEJA

Na imagem acima, os atores Othon Bastos (como Corisco), Geraldo Del Rey (Manoel) e Yoná Magalhães (Rosa) estão em um cenário externo, na região nordestina brasileira (Bahia). Observam-se as roupas das personagens (chapéu, sandália, sapato, calça, camisa com manga, acessórios de “cangaço”, que são utilizados como proteção contra o sol e a vegetação espinhosa) e o cenário (os cactos e a vegetação seca), na qual representam uma vida sofrida, em uma terra desolada e marcada pela seca. Filme *Deus e o diabo na terra do sol*, 1963. Imagem preta e branca.

O segundo momento, posterior ao golpe de 1964, é contemporâneo a um momento de forte autocrítica de classe: “A visão do popular e sua cultura como fonte de ‘alienação’ passa a pesar como má consciência por ter sido, um dia, negativa. A fissura de classe é interiorizada e adquire densidade psicológica subjetiva exasperada” (RAMOS, 2018, p. 68). Seu representante maior é o filme *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), a que se somam *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968).

Terra em transe (1967), de Glauber Rocha, é uma obra cinematográfica gravada nas instalações do Instituto de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Trata-se do transe político pelo qual passam os países da América Latina, na década de 1960, como na fictícia República de Eldorado, que vive em uma conjuntura pré-revolucionária com reação golpista de um movimento de direita. Esse filme traz à baila personagens como políticos, empresários, militantes, militares e intelectuais envolvidos na disputado do poder.

Figura 2 - Filme *Terra em transe* (1967)



Fonte: Site Memorial da Democracia.

Na imagem acima, o ator Paulo Autran, sendo o político de direita Porfírio Diaz, está ao centro, em destaque, sendo coroadado. Observam-se as suas roupas (terno e gravata), com o gesto das mãos cerradas e ao alto. O punho erguido pode ser considerado um símbolo de força ou resistência. Filme *Terra em transe*, 1967. Imagem preta e branca.

O terceiro momento cinemanovista reproduz filmes com tons alegóricos, buscando a representação da história, e avança no modo agonizante. São obras cinematográficas que expõem as condições para se estabelecerem amplos quadros figurativos, fechados na representação da sociedade brasileira e sua história. São elas: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1968); *Os herdeiros* (Cacá Diegues, 1968-1969) e *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970).

Na década de 1970, surge, no cinema brasileiro, o fenômeno *Os Trapalhões*, que atraiu milhões de espectadores. Segundo o jornalista Sandro Moser (2014), o sucesso de bilheteria pode ser explicado por diversos fatores, dentre eles a qualidade artística do grupo como trupe de comédia, o comediante Renato Aragão como homem de negócios visionário, o senso de oportunidade dos roteiros, que não raro parodiavam os maiores sucessos do cinema internacional e a ausência de concorrência no segmento.

As obras cinematográficas lançadas sob o selo de *Renato Aragão Produções Artísticas* obedeciam a uma fórmula infalível, observada pelo pesquisador e jornalista Juliano Barreto (2014, Apud MOSER, 2014), autor da obra biográfica *Mussum Forevis*, lançada pela editora LeYa, em 2014: “Todos os filmes eram lançados em períodos de férias escolares, o que garantia a presença de público-alvo, que era de crianças em um

período em que elas tinham muito tempo livre e praticamente nenhuma opção nacional nos cinemas”.

De acordo com José Mario Ortiz e Arthur Autran (2018), em 1976, ocorre o recorde de bilheteria no Brasil, com a obra cinematográfica *Dona Flor e seus dois maridos* – filme baseado no romance do escritor baiano Jorge Amado e com roteiro de Bruno Barreto, Eduardo Coutinho e Leopoldo Serran. *Dona Flor* foi dirigido por Bruno Barreto e teve como personagens protagonistas Sônia Braga, José Wilker e Mauro Mendonça. Foi por 34 anos recordista de público no Brasil, levando mais de dez milhões de espectadores aos cinemas, até ser ultrapassado, em 2010, pela obra cinematográfica *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro*, direção de José Padilha.

No quadro a seguir, elaborado por Ortiz e Autran (2018), com base em pesquisas nos arquivos da Embrafilme, Cinejornal, Concine e Ancine, podemos visualizar a relação das maiores bilheterias de filmes brasileiros nas décadas de 1970, 1980 e 1990.

FILMES NACIONAIS	LANÇAMENTO	ESPECTADORES
<i>Dona Flor e seus dois maridos</i>	nov. 1976	10.735.524
<i>A dama do loteação</i>	abr. 1978	6.509.134
<i>O Trapalhão nas minas do rei Salomão</i>	ago. 1977	5.786.226
<i>Lúcio Flávio, o passageiro da agonia</i>	nov. 1977	5.401.325
<i>Os saltimbancos trapalhões</i>	dez. 1981	5.218.478
<i>Os Trapalhões na Guerra dos Planetas</i>	dez. 1978	5.089.970
<i>Os Trapalhões na serra Pelada</i>	dez. 1982	5.043.350
<i>O cinderelo trapalhão</i>	jun. 1979	5.028.893
<i>O casamento dos Trapalhões</i>	dez. 1988	4.779.027
<i>Coisas eróticas</i>	jul. 1982	4.729.484
<i>Os vagabundos trapalhões</i>	jun. 1982	4.631.914
<i>O Trapalhão no planalto dos macacos</i>	dez. 1976	4.565.267
<i>Simbad, o marujo trapalhão</i>	jun. 1976	4.406.200
<i>O rei e os Trapalhões</i>	jan. 1980	4.240.757
<i>Os três mosqueteiros trapalhões</i>	jun. 1980	4.221.062
<i>O incrível monstro trapalhão</i>	jan. 1981	4.212.244
<i>Lua de cristal</i>	jun. 1990	4.178.165
<i>A princesa Xuxa e os Trapalhões</i>	jun. 1989	4.018.764
<i>O cangaceiro trapalhão</i>	jun. 1983	3.831.443
<i>Os Trapalhões e o rei do futebol</i>	jun. 1986	3.616.696
<i>O jeca macumbeiro</i>	fev. 1975	3.468.728
<i>Eu te amo</i>	abr. 1981	3.457.154
<i>Jeca contra o capeta</i>	fev. 1976	3.428.860
<i>O Trapalhão na ilha do Tesouro</i>	jun. 1975	3.375.090
<i>Jecão, um fofoqueiro no céu</i>	jun. 1977	3.306.926

Quadro 2 - Maiores rendas de filmes brasileiros (1970-1990)

Fonte: Ortiz; Autran, 2018, p. 220

De acordo com o pesquisador Daniel Santos de Castro (2021), no início da década de 1980, surge o mercado de VCR (Video Cassette Recorder) no Brasil e, conseqüentemente, o cinema dentro de casa. Em 1985, com o fim do período ditatorial, o cinema brasileiro acompanha a crise financeira do país e enfrenta problemas, porque a Embrafilme (criada no auge da ditadura, em 1969) deixa de financiar as produções cinematográficas. A crise piora e o governo do então presidente Fernando Collor de Mello privatiza diversas empresas estatais e cessa a Embrafilme, bem como outros órgãos públicos do cinema.

A partir de 1993 (após o *impeachment* de Fernando Collor), há uma retomada da produção nacional, por meio do Programa Banespa de Incentivo à Indústria Cinematográfica e do Prêmio Resgate Cinema Brasileiro, instituído pelo Ministério da Cultura. Em 1994, a artista brasileira Carla Camurati produz o primeiro filme com financiamento da Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993 (conhecida como a Lei do Audiovisual). Em 1997, *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto, concorre ao Oscar de melhor filme estrangeiro. Em 1998, *Central do Brasil*, de Walter Salles, tem a atriz Fernanda Montenegro indicada como melhor atriz ao Oscar.

Central do Brasil (1998), de Walter Salles, é uma obra cinematográfica ambientada no Brasil. A personagem Dora (de Fernanda Montenegro) é uma professora aposentada que escreve cartas para pessoas analfabetas na Estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro. Professora Dora conhece o garoto Josué (Vinícius de Oliveira), que decide ajudá-lo a encontrar o seu pai na região nordestina brasileira, após o falecimento da mãe atropelada por um ônibus.

Figura 3 - Filme Central do Brasil (1998)



Fonte: Site Expresso 61

Na imagem acima, a atriz Fernanda Montenegro (professora Dora) e o ator Vinícius de Oliveira (Josué), estão ao centro, juntamente com as personagens secundárias. A atriz está com uma camisa de cor clara, calça escura e bolsa vermelha (no colo) e o ator com uma camisa clara e um short escuro. A professora Dora coloca a sua mão no ombro de Josué e os dois se olham. Esses gestos podem representar uma manifestação de proteção e cuidado. As personagens secundárias estão com roupas (camisas e camisetas) de cor branca. Filme *Central do Brasil*, 1998. Imagem colorida.

Segundo Castro (2021), em 2002, cria-se a Academia Brasileira de Cinema, que reúne realizadores, distribuidores, produtores, exibidores, técnicos, atores e demais profissionais nas áreas do cinema e audiovisual. Posteriormente, são lançados filmes com grande sucesso de bilheteria, como *Cidade de Deus* (2002, de Fernando Meirelles), *Carandiru* (2003, de Héctor Babenco), *Tropa de Elite* (2007, de José Padilha) e *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010, de José Padilha).

Desde que o cinema se impôs como espetáculo de massa, provocou o interesse de filósofos, sociólogos, historiadores, linguistas, literários, jornalistas e críticos de arte em pesquisar sobre a sua produção e os seus efeitos. Esses estudos constataram que muitos filmes já divulgados (e alguns com previsão de lançamento) surgiram de adaptações de romances, peças de teatro, poemas, quadros, músicas, danças, entre outras composições artísticas.

Em que pese a possibilidade de ter havido adaptações contestáveis, podemos afirmar que os cineastas do Brasil conseguiram apresentar excelentes resultados na adaptação de obras literárias brasileiras para o cinema. Como exemplos podemos mencionar os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis; *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego; *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1935), de Lima Barreto; *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos; *Dona Flor e os seus dois maridos* (1966), de Jorge Amado; *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, entre outras.

O romance brasileiro adaptado para o cinema mais famoso é *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins. Como esclarecem os pesquisadores Laurent Jullier e Michel Marie (2009), esse filme foi projetado na seleção oficial de não competidores do Festival de Cannes de 2002 e indicado quatro vezes ao Oscar (Melhor Diretor, Melhor Roteiro

Adaptado, Melhor Edição e Melhor Fotografia). Esse longa teve direção de Kátia Lund e Fernando Meirelles e roteiro de Bráullio Mantovani.

A dramaturgia brasileira também tem sido fonte de adaptações para a sétima arte: *Álbum de família* (1946); *A falecida* (1953); *Boca de ouro* (1959); *O beijo no asfalto* (1961), (2017); *Toda nudez será castigada* (1965) e *Os sete gatinhos* (1980), de Nelson Rodrigues; *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna; *Lisbela e o Prisioneiro* (1964), de Osman Lins, entre outras.

A noção de adaptação, de acordo com os estudiosos Jacques Aumont e Michel Marie (2009), está no centro das discussões teóricas desde a origem do cinema, uma vez que está ligada às noções de especificidade e de fidelidade:

A adaptação é, em certo sentido, uma noção vaga, pouco teórica, cujo principal objetivo é o de avaliar ou, no melhor dos casos, de descrever e de analisar o processo de transposição de um romance para roteiro e depois para filme: transposição das personagens, dos lugares, das estruturas temporais, da época onde se situa a ação, da sequência de acontecimentos contados etc. Tal descrição, no mais das vezes avaliadora, permite apreciar o grau de fidelidade da adaptação, ou seja, recensar o número de elementos da obra inicial conservados no filme (AUMONT; MARIE, 2009, p. 11-12).

Anelise Reich Corseuil (2019) afirma ser comum ouvir comentários acerca da “fidelidade” ou “infidelidade” do filme em relação ao texto literário. Em sua avaliação, muitos leitores e espectadores baseiam suas críticas em uma hierarquia de valores, considerando os romances e peças teatrais obras legítimas e representativas de uma certa época ou sociedade, ao passo que o filme estaria em condição de dependência ao texto adaptado.

Pondera a autora que:

Ao contrário dessa perspectiva redutora, vários estudos de adaptação têm proposto uma análise mais contextualizada do filme adaptado, respeitando o momento histórico-cultural em que ele é produzido e inserindo-o nos vários discursos que o constituem como produção cinematográfica, tais como: a *performance* dos diversos atores e como eles operam na indústria cinematográfica, a ideologia dominante no filme, o sistema de divulgação e produção, os elementos narrativos e a linguagem especial ao cinema (NAREMORE, 2000 Apud CORSEUIL, 2019, p. 402).

Enquanto um filme possui exibição com uma duração média de duas horas, um romance pode ser lido durante horas, semanas ou meses; sendo assim, vários romances se tornam impossibilitados a qualquer adaptação literal. Nesse sentido:

Qualquer comparação entre um filme adaptado e o texto literário poderá ser mais produtiva se levadas em conta, tanto as especificidades de cada meio como as similaridades das narrativas adaptadas e, a partir daí, propor uma reflexão crítica sobre os efeitos que a adaptação conseguiu ou não criar (CORSEUIL, 2019, p. 402).

Dessa maneira, é necessário destacar a importância de uma perspectiva crítica acerca dos elementos específicos da linguagem cinematográfica, com seus elementos verbais, tais como montagem, fotografia, som, cenografia e ponto de vista narrativo – elementos encarregados da construção de significados no sistema semiótico compreendido pelo cinema.

Segundo Linda Hutcheon (2011, p. 27), “quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s)”. A adaptação “é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo [...]” (HUTCHEON, 2011, p. 28).

Para a pesquisadora, o fenômeno da adaptação pode ser indicado a partir de três perspectivas distintas, contudo inter-relacionadas, visto que não considera acidental o uso da mesma palavra – “adaptação” – em referência tanto ao produto quanto ao processo. Em sua visão, a adaptação pode ser descrita de três modos: “[...] uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecidas; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; e um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada”. Assim, “[...] a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária” (HUTCHEON, 2011, p.30).

Prossegue a autora esclarecendo que sua

[...] definição dupla de adaptação como processo e produto, por ser restrita, aproxima-se mais do uso comum da palavra e é abrangente o suficiente para permitir que eu aborde não somente filmes e peças de teatro, mas também arranjos musicais e *covers* de canções, revisitações de obras passadas no campo das artes visuais e histórias recontadas em versões de quadrinhos, poemas musicalizados e refilmagens, além de jogos de *videogame* e arte interativa (HUTCHEON, 2011, p. 31) (Grifos da autora).

De modo geral, as teorias da adaptação pressupõem que a história é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual trabalhando em diferentes vias formais e por meio de diferentes modos de engajamento. Para Hutcheon (2011), os temas são, provavelmente, os elementos da história mais prontamente identificados como adaptáveis entre mídias ou mesmo entre gêneros e contextos. Um manual moderno para adaptadores esclarece, todavia, que os temas são, de fato, de extrema importância para romances e peças de teatro. Na televisão e nos filmes, os temas devem sempre reforçar e redimensionar a ação da história, porque nessas formas – exceto no caso dos filmes de arte europeus – o enredo é supremo.

As personagens também poderão ser transportadas de um texto a outro. No teatro e no romance, regularmente, são consideradas as formas nas quais o homem é o assunto principal. Nesse caso, adaptações de filmes para *videogame* nos tornam uma das personagens e agimos em seu mundo ficcional. Em outros casos, tanto o ponto de partida quanto a conclusão da obra literária, por exemplo, poderão ser totalmente transfigurados na adaptação. Nesse viés, se achar necessário, pode-se criar uma crise pessoal para substituir uma crise política.

Contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos, como reforça Linda Hutcheon (2011), é descrever, explicar, resumir, expandir. O narrador tem um ponto de vista e poder para viajar pelo tempo e espaço e, às vezes, aventurar-se dentro das mentes das personagens, porém, mostrar uma história, como em filmes, balés, peças de teatro, musicais e óperas, envolve uma *performance* direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real.

Para Robert Stam (2000 Apud HUTCHEON, 2011), a transposição para outra mídia – ou pode ocorrer até mesmo dentro de uma mesma – sempre significa mudança, ou, na linguagem das novas mídias, reformatação, e sempre haverá perdas e ganhos.

O que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada por sua sensibilidade, interesse e talento. Assim, segundo Hutcheon (2011), os adaptadores são, primeiramente, intérpretes, depois criadores.

Em geral, as adaptações de romances longos sugerem que o trabalho do adaptador seja o de subtrair e/ou de contrair, processo conhecido como “arte cirúrgica” (ABBOTT,

2002, p. 108 Apud HUTCHEON, 2011, p. 43). Entretanto, nem todas as adaptações envolvem o corte, pois, no caso de contos, por exemplo, as adaptações são obrigadas a expandir as fontes consideravelmente.

Na avaliação da autora:

É claro que há uma ampla gama de razões pelas quais os adaptadores podem escolher uma história em particular para então transcodificá-la para uma mídia ou um gênero específico. Conforme apresentado anteriormente, o propósito pode muito bem ser o de suplantar econômica e artisticamente as obras anteriores. A vontade de contestar os valores estéticos e políticos do texto adaptador é tão comum quanto a de prestar homenagem. Isso, claro, é uma das razões pelas quais a retórica da fidelidade é inadequada para discutir o processo de adaptação. Qualquer que seja o motivo, a adaptação, o ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo (HUTCHEON, 2011, p. 44-45).

Conforme alerta Hutcheon (2011), assim como a imitação clássica de Aristóteles (*mimeses*), a adaptação tampouco é uma cópia ordinária, pois é um processo de apropriação do material adaptado. Nesse viés, possivelmente, deve-se pensar o fracasso de certas adaptações não em termos de fidelidade a uma obra precedente, porém de falta de criatividade e habilidade para tornar a adaptação algo que pertence ao seu adaptador e que é, conseqüentemente, autônomo.

A esse respeito, Ismail Xavier (2003) afirma que a fidelidade ao original deixa de ser critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação da obra cinematográfica como nova experiência, cuja forma e cujos sentidos nela implicados devem ser considerados em seu próprio direito. Em suma, livro e filme estão distanciados no tempo, e escritor e cineasta não possuem a mesma sensibilidade e perspectiva. Em vista disso, deve-se esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas também com o seu próprio contexto, até mesmo atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos.

Muitas razões levam milhares de pessoas a comprar uma entrada de cinema ou a ficar diante da televisão durante o tempo em que o filme é transmitido. “Mais a comum, aquela que justifica que milhares de pessoas fiquem duas horas sentadas sem se mexer com os olhos fixados [...] é o *prazer*” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 15) (Grifo dos autores).

Os grandes sucessos cinematográficos prestam-se à reflexão, instruem a respeito do mundo, mas, antes de tudo, promovem a satisfação. Para analisar um filme, “não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 15). O que existe são algumas ferramentas que auxiliarão essa leitura. Neste trabalho, utilizamos aquelas apontadas por Laurent Jullier e Michel Marie em *Lendo as imagens do cinema* (2009), por entendermos, com os autores, que:

Na verdade, uma fração da linguagem cinematográfica permanece constante para além das épocas e das culturas, sobretudo quando se trata de um filme narrativo. Só pode contar uma história com imagens e sons – pelo menos no campo do cinema experimental – com a ajuda de figuras compreensíveis, em que se supõe que o manual explicativo seja conhecido do espectador ou dado pelo próprio filme (JULLIER; MARIE, 2009, p. 16).

As análises das sequências cinematográficas, conforme orientação de Laurent Jullier e Michel Marie (2009), devem recair sobre segmentos, e não sobre filmes inteiros, uma vez que discutir sobre o filme em sua globalidade (exercício habitual em publicações de jornais ou nas conversas do cotidiano) é um exercício que pressupõe ir além da mecânica íntima da narração fílmica e dos detalhes da cenografia – o que exatamente faz o encanto da leitura “fina” do cinema.

Em concordância com Jullier e Marie (2009, p. 17), entendemos que as análises devem ser “construídas prioritariamente sobre o que o leitor pode ver diretamente por intermédio dos fotogramas reproduzidos – por exemplo, o enquadramento, a posição da câmera”.

A escolha das sequências também é realizada nesta tese de acordo com as sugestões dos autores: combinação de “trechos brilhantes” com “momentos vazios”. O trecho de bravura oferece a vantagem de ser conhecido, porém seu brilho seca um pouco e a evidência do seu êxito (de crítica ou de público) tende a tornar sua dissecação facultativa. O momento vazio geralmente é esquecido pelos espectadores, mas é gratificante para o analista, pois, nesse momento, o filme não emociona; ele baixa a guarda e deixa ver comodamente suas entranhas.

Segundo Jullier e Marie (2009), o ponto de vista é apresentado pela localização da câmera. É o ponto de observação da cena, aquele de onde parte o olhar. O ponto de vista parece ser o parâmetro mais importante no nível do plano. No caso cinematográfico,

esse ponto de vista pode ser olhar “com” (o espectador está “com” alguma personagem e observa a cena), olhar “no lugar” (neste caso, o espectador está “no lugar” da personagem e tem toda a sua visão) e campo/contracampo (o espectador tem a visão de duas (ou mais) personagens, conforme o foco da câmera é apresentado).

A noção de enquadramento também é muito importante na linguagem cinematográfica. Enquadrar é decidir o que faz parte do filme em cada momento de sua realização, além de determinar o modo como o espectador perceberá o mundo que está sendo criado pela obra cinematográfica. Tem-se o plano médio, o plano fechado (ou *close-up*) e o plano geral. O plano médio apresenta os sujeitos em sua unidade com um mínimo de “ar” (gíria de operador de câmera) em cima e embaixo. O plano fechado (ou *close-up*) se configura quando apresenta uma “aproximação”, ou seja, a câmera está bem próxima das personagens, de modo que ocupa quase todo o cenário (é um plano de intimidade e expressão). O plano geral representa um ângulo visual bem aberto, por meio do qual a câmera revela o cenário à sua frente (a personagem ocupa espaço muito reduzido na tela).

E, com base na afirmação de que “não existe um código indecifrável, receita milagrosa ou método rígido” para ler um filme (JULLIER; MARIE, 2009, p. 15), esta tese procura realizar a leitura dos textos dramáticos e das adaptações cinematográficas do autor brasileiro Plínio Marcos (1935-1999), que critica diversas situações de marginalização social na sociedade (em pleno período ditatorial brasileiro) e traz para a arte dramática a voz cáustica dos desvalidos.

2.4 Plínio Marcos: entre a “subversão” e a marginalidade

Plínio Marcos de Barros nasceu em Santos, Estado de São Paulo, em 29 de setembro de 1935 e faleceu em 29 de novembro de 1999 na cidade de São Paulo. Iniciou a sua carreira artística em 1953 como o palhaço Frajola, personagem com o qual permaneceu alguns anos devido a sua paixão circense e, especialmente, por sua paixão por uma artista de circo.

Em 1958, foi convidado por Paulo Lara a ensaiar *Pluft, o fantasminha*, peça infantil escrita pela dramaturga brasileira Maria Clara Machado. Após os ensaios da peça, decide escrever a sua primeira obra dramática, *Barrela*. Nessa época, conhece Patrícia Galvão, a Pagu, que o incentiva a realizar um espetáculo com o seu texto. Em 1959, sob

a direção do próprio autor, *Barrela* estreia no Centro Português, de Santos, “para uma única apresentação, por ordem do presidente da República, Juscelino Kubitschek” (MENDES, 2009, p. 91).

Ao picadeiro e ao povo circense dedica admiração irrestrita: “Quando escrevi *Barrela* eu tinha a escola do circo. Eu sabia andar no palco, o que facilita muito para quem é dramaturgo... e eu saí quase no mesmo nível de Molière que andava tão bem no palco como Guarnieri...”. *Boutade* à parte, iniciara a fala com a definição paradigmática de sua conduta: “Escrever é uma arte solitária demais. Você só é respeitável e digno, como autor de teatro, se souber que tem de servir ao ator”. Aqui começa a história de Plínio Marcos. O resto não é silêncio. Há muito ainda para contar (ZANOTTO, 2009, p. 10).

Como afirma Sábado Magaldi (2003), é extraordinário que um jovem de 24 anos, sem nenhuma experiência literária e dramática, consegue escrever “uma peça com tanta maestria, uma noção tão precisa de diálogo e de estrutura dramática, uma limpeza completa de ornamentos inúteis” (MAGALDI, 2003, p. 95). *Barrela* (curra, na gíria presidiária) instaura um discurso de total verdade, em que a ausência de palavras de baixo calão falsearia as cenas e as personagens da peça.

Segundo Oswaldo Mendes (2009), contrariamente ao que se manifestou – com a convivência do próprio dramaturgo –, Plínio Marcos não nasceu em família humilde e tampouco era analfabeto. Foi filho de bancário, profissão que o situava na classe média, e viveu em uma cidade de intensa atividade econômica, cultural, política e sindical. Frequentou escola particular na esperança de que se familiarizasse com os estudos, porém, devido as correções agressivas dos professores, por ser canhoto, acabou adquirindo aversão aos ensinamentos escolares, o que não o impediu de buscar conhecimentos:

A falta de ensino formal seria compensada por uma intuição forte e a leitura de jornais, revistas e livros, começando pela literatura espírita, por influência paterna. Viver no cais, entre putas, marinheiros, gigolôs e malandros, jogar futebol em terrenos baldios e praias e zanzar errante pela cidade não eram seu privilégio. Faziam parte da rotina de todo garoto de Santos naqueles tempos. O que o diferenciava era a capacidade de reler histórias e exercitar a imaginação (MENDES, 2009, p. 25).

Durante a vida, Plínio Marcos produziu diversas obras dramáticas, tanto para o público adulto, como para o infantil, entre as quais se destacam: a) no teatro adulto: *Barrela* (1958), *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967), *Homens de papel* (1968), *O abajur lilás* (1969), *Querô, uma reportagem maldita* (1979) – adaptação para o teatro do romance de mesmo nome, *Jesus-Homem* (1978), *Madame Blavatski* (1985), *Balada de um palhaço* (1986), *A mancha roxa* (1988), *A dança final* (1993), *O bote da loba* (1997); b) no teatro infantil: *As aventuras do coelho Gabriel* (1965), *O coelho e a onça* (1988) e *Assembleia dos ratos* (1989).

De acordo com crítico teatral Sábato Magaldi (2004), Plínio Marcos foi, na década de 1960, a mais poderosa revelação de autor, uma vez que “A matéria peculiar de Plínio distingue-se da de seus antecessores, na medida em que fixa os marginalizados, os párias da sociedade, expulsos do convívio dos grupos estáveis pela ordem injusta” (MAGALDI, 2004, p. 307).

A teatralidade de Plínio Marcos está exatamente no seu comprometimento em retratar como “ser humano” o que a sociedade costumava rotular como “marginal”, de modo pejorativo, sujeito criminoso. Plínio Marcos, por meio de suas obras, busca mostrar essa personagem “marginal”, com uma outra acepção: aquele sujeito que vive à margem da sociedade, um cidadão como qualquer outro, com seus fracassos, desgostos, medos, dores e com desejos de dias melhores.

Centrada geralmente na denúncia da exploração capitalista e de sua ideologia de sustentação política ou estética, a obra de Plínio Marcos traz para a “arena da luta de classes” personagens que, a despeito de sua situação, em geral subalterna, pensam, discutem, procuram entender o processo em que estão envolvidos e lutam por sua superação, embora não se encontre, em seus dramas, a idealização dos heróis que os povoam, porque o objeto de análise do dramaturgo são os anti-heróis, em situações extremas. [...] (ENEDINO, 2009, p. 37).

A expressão “anti-herói” surgiu com Dostoiévski, que a empregou em *Memórias do Subsolo* (1864). Como reforça Massaud Moisés (2004), o anti-herói não se determina como a personagem que absolutamente apresenta defeitos ou desvios comportamentais ou mentais, mas como a que possui debilidade ou indiferenciação de caráter, a ponto de assemelhar-se a muita gente.

Plínio Marcos traz como personagens protagonistas as prostitutas, os cafetões, os capachos, os trabalhadores braçais, os homossexuais, dentre outros. Quando foi

questionado sobre a presença da homossexualidade em suas obras, informou, em entrevista concedida a Cláudia de Alencar e Cláudio E. M. de Moura, que era a necessidade de o teatro discutir sobre essa questão para a sociedade aceitar melhor.

A opção de escrever sobre personagens que estão à margem da sociedade, de cuja boca saem inúmeros palavrões e gírias, originou o equivocado rótulo de “escritor marginal”. “A verdade é que as ‘populações’ marginais que Plínio Marcos põe em cena não são personalidades desviantes, mas sim seres que se caracterizam pela falta de integração na sociedade e pelas limitações em seus direitos reais de cidadania” (ENEDINO, 2009, p. 38).

De acordo com a atriz Walderez de Barros e a jornalista Vera Artaxo, Plínio Marcos lhes dizia que havia sido detido diversas vezes, devido a sua luta contra a censura e a ditadura militar (1964-1985). Essa informação é verídica, conforme atestam diversos registros encontrados nos arquivos do DOPS (1924-1983). Embora o artista “nunca se tenha filiado a partidos, sob a alegação de que apoiava ideias e pessoas, o dramaturgo aproximava-se, ideologicamente, da assim chamada oposição, pregando a liberdade de expressão e, pois, rejeitando influências governamentais em suas peças” (ENEDINO, 2009, p. 28).

Diante das características e dos temas abordados em suas obras dramáticas, o artista tornou-se um dos principais alvos dos órgãos da censura nacional. Segundo a historiadora da cultura e crítica literária italiana Luciana Stegagno Picchio (1997), o dramaturgo Plínio Marcos foi o mais censurado na moderna dramaturgia brasileira. “Os órgãos censores reconheciam no teatro um potencial ‘oposicionista’ e por isso acabavam por superestimar suas ações” (ARAÚJO, 2015, p. 52).

O teatro pliniano, como asseguram Wagner Corsino Enedino, Agnaldo Rodrigues da Silva e Ricardo Magalhães Bulhões (2016), é marcado pela experiência humana ligada às classes subalternas. Nesse sentido, o espaço dramático é o submundo das *personas* que se encontram à margem da sociedade. Ressalta-se que as obras plinianas “não eram exatamente de vertente política, de pobre contra ricos; antes, traziam uma experiência amarga dos desvalidos [...]” (ENEDINO; SILVA; BULHÕES, 2016, p. 32) (Grifo dos autores).

Com “alma subversiva”, o dramaturgo desenvolveu em seus textos, entre 1958 e 1998, “uma singular riqueza de facetas, em que prevalece

ora o social, ora o político, ora o religioso, em temas diversos”, porém destacou-se no gênero dramático, compondo textos e atuando como ator e diretor, atividades que lhe renderam prêmios em festivais de teatro: Molière, APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), Shell, Saci e Golfinho de Ouro (ENEDINO, 2009, p. 29).

Plínio e sua família sofreram consideravelmente nas mãos da censura e da repressão, tanto na ordem econômica como moral. Muitas vezes, declarou que conviveu durante décadas com duas ditaduras: a militar e a estabelecida pelo mercado. “Para ele, o cidadão que deixa de ter contato com bons livros, com bons espetáculos, boas músicas e bons filmes está fadado a receber um atestado de minoridade intelectual” (ENEDINO; SILVA; BULHÕES, 2016, p. 39).

Nesse viés, pode-se pensar no sujeito que não desfruta da arte, pois a importância do contato com o saber artístico da história da humanidade sempre surgiu como uma condição essencial para a construção do poder crítico do cidadão. Para compreender e perceber os acontecimentos de sua época, o sujeito precisa possuir ferramentas que apenas o conhecimento pode difundir.

O dramaturgo Plínio Marcos também teve as suas peças adaptadas para o cinema brasileiro, como *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Querô, uma reportagem maldita*. Conhecido como autor “maldito”, foi um dos primeiros a retratar a vida dos submundos de cidades paulistas. Censurado pelo regime ditatorial, quase desistiu da carreira de dramaturgo.

Num país que tem por característica a pluridiversidade cultural, o artista fez uso de uma literatura envolta de signos que atravessam a cultura popular brasileira e trouxe para o palco dos teatros a dinamicidade de um país com variadas características geográficas, étnicas e sociais. O que inevitavelmente une os vários “Brasis” é a língua, o idioma, mas a multiplicidade e as variedades dessa língua é que garantem as particularidades das várias personagens que o artista criou; personagens que estão nas ruas, nos cabarés, no cais do porto de Santos, nos mocós para encontros sexuais, em bares pestilentos, enfim, um leque de personagens que estão inseridas na adversidade e que exprimem a riqueza de suas falas e expressões.

Toda essa variedade de pessoas que Plínio Marcos traz para o seu processo criativo está em todos os lugares e, especialmente, no inconsciente coletivo, o que facilita a decifração de seu código, muitas vezes considerado transgressor. São personagens que

representam a face verdadeiramente brasileira do homem em cena, seja pelo realismo que exprimem, seja pelo tom lírico que muitas vezes reside nas suas falas. Em outras palavras, representam a voz cáustica de um povo que a sociedade considera com “sujeira” e, por isso, tende a discriminar.

Destaca-se que os textos do autor não eram exatamente de vertente política, de pobres contra ricos, porém trazia uma experiência amarga dos desvalidos, e isso representou uma grande novidade no âmbito da dramaturgia brasileira contemporânea. O autor foi durante muitos anos censurado, e, apesar de não conseguir encenar durante a ditadura grande parte das peças que escreveu, marcou de forma indelével o teatro brasileiro com textos envoltos de poética dura, violenta e agressiva, haja vista que “Mesmo em um teatro de situações, como o de Plínio Marcos, a exposição de motivos traduz um aprendizado em relação à condição vivida pelos personagens” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 239).

Nessa intensidade de opressão a que se submetem as maldades exercidas com terror, sem traços de piedade, suas criaturas se levantam como seres especiais no painel da dramaturgia brasileira, e ele as inscreve no que há de melhor de sua dramaturgia: diálogos com limpeza completa de ornamentos inúteis. Com efeito, Plínio Marcos é um dos autores mais censurados do nosso palco. E, embora afirmasse enfaticamente que nunca escrevia pensando na censura, ela sempre exerceu um papel negativo em sua criação.

Dos textos dramáticos produzidos por Plínio Marcos e encenados em vários palcos brasileiros e estrangeiros, vários foram adaptados para o cinema brasileiro, dentre os mais conhecidos são: *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Querô, uma reportagem maldita*. Contudo, este último filme teve como suporte o gênero textual romance, que possui o mesmo título, lançado em 1976.

Sobre o primeiro, Sábato Magaldi tece o seguinte comentário:

Em *Dois Perdidos*, que se inspirou num conto de Alberto Moravia, ele deu ao conflito de duas criaturas em cena um tratamento paroxístico, em que se misturam violência, sadismo, exercício do poder e até uma “luta de cérebros” de conotações ambíguas. Uma prostituta, um cáften e o criado homossexual de um prostíbulo são as personagens de *Navalha*, exprimindo-se numa linguagem de inteira crueza, que não recua ante o palavrão. [...] (MAGALDI, 2004, p. 307).

Em *Dois perdidos numa noite suja* (1966), o dramaturgo realiza uma peça em dois atos, sendo Tonho e Paco as personagens protagonistas. Tem como cenário “um quarto de hospedaria de última categoria, onde se veem duas camas bem velhas, caixotes improvisando cadeiras, roupas espalhadas, etc.” (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 64). Toda a ação ocorre neste quarto de hospedaria, no qual Tonho e Paco conversam sobre sonhos e da vida difícil que levam (descarregam mercadorias dos caminhões). Aos poucos, os diálogos adquirem contornos grotescos e violentos, até culminar em um final trágico.

Essa obra foi adaptada para o cinema, pela primeira vez, em 1970, com direção de Braz Chediak. O ator Emiliano Queiroz interpretou Tonho, e o ator Nelson Xavier foi o Paco. Em 2002, com roteiro de Paulo Halm e direção de José Joffily, o ator Roberto Bomtempo reviveu o Tonho, e a atriz Débora Falabela, o Paco.

A peça *Navalha na carne* (1967), por sua vez, traz a história do cafetão Vado, da prostituta Neusa Sueli e do homossexual Veludo. O cenário do texto é o quarto de Neusa Sueli: “Um sórdido quarto de hotel de quinta classe. Um guarda roupa bem velho, com espelho de corpo inteiro, uma cama de casal, um criado-mudo, uma cadeira velha são os móveis do quarto” (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 138). No quarto de Neusa Sueli, estava guardado, no criado-mudo, o dinheiro de Vado que a prostituta havia deixado. Porém, o “esperto” Veludo furtou o montante, iniciando brigas entre as três personagens. Nesse pequeno espaço ocorre a violência doméstica (com Neusa Sueli), violência física (com Veludo) e o uso de drogas (com Vado). A personagem Vado, por ser cafetão e do sexo masculino, tem todo o controle da situação.

O texto foi adaptado para o cinema, pela primeira vez, em 1969, com a participação da atriz brasileira Glauce Rocha (sendo a prostituta Neusa Sueli) e os atores também brasileiros Jece Valadão (o cafetão Vado) e Emiliano Queiroz (o homossexual Veludo). O filme foi dirigido por Braz Chediak e produzido por Jece Valadão. Em 1997, com texto escrito e dirigido por Neville d’Almeida, foi a vez de a atriz brasileira Vera Fischer ser a Neusa Sueli, o ator cubano Jorge Perugorría, o cafetão Vado, e o ator brasileiro Carlos Loffler, o homossexual Veludo.

O romance *Querô, uma reportagem maldita*, de 1976, surgiu, pois, após diversas censuras de suas peças pelos governos militares, Plínio Marcos decide mudar de gênero textual para conseguir lançar a sua nova obra. Este romance traz a história do jovem apelidado de Querô, devido a mãe ter cometido o suicídio bebendo querosene. Querô

viveu muitos anos em um prostíbulo, indignado pelo ato suicida de sua mãe, vindo a se tornar um jovem infrator, até ser preso e parar na Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor. Em 1979, o próprio Plínio Marcos fez de seu texto para o teatro, utilizando o mesmo título.

Em 1977, com direção e roteiro de Reginaldo Faria e trilha sonora de Edu Lobo, o romance é trazido a público como o filme *Barra Pesada*, estrelado por Stepan Nercessian, Cosme dos Santos, Kátia D'Ângelo, Milton Moraes, Ivan Cândido, Ítala Nandi, Lutero Luiz, Haroldo de Oliveira, Rui Resende e Wilson Grey. Em 2007, o filme é (re)lançado no Brasil com o título *Querô*, dirigido por Carlos Cortez e com os atores Maxwell Nascimento, Leandro Carvalho, Eduardo Chagas, Milhem Cortaz, Aílton Graça, Ângela Leal, Giulio Lopes, Maria Luísa Mendonça, Sílvia Lourenço, Cláudia Juliana e Igor Maximilliano.

Os textos dramáticos de Plínio Marcos e as respectivas versões cinematográficas revelam as diferentes condições sociais e políticas nas quais foram realizados. Cada obra cinematográfica tratou de definir a sua leitura da tradição dramática, levando em conta que intervir no processo cultural de 1990 ou 2000 não era o mesmo que escrever peças teatrais em 1960 e 1970. O lema deve ser: “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor” (XAVIER, 2003, p. 62).

Essa é uma observação de princípio, necessária ao se discutir uma adaptação ou julgar um caso particular. É sob esse princípio que se assenta nossa proposta de análise das peças de Plínio Marcos e das respectivas obras cinematográficas adaptadas.

3 POR ENTRE PALCOS E TELAS: EM CENA, *DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA*

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 da humanidade 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.

[...] 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:

Desde que Mussolini começou a vacilar na guerra, Hitler fazia planos para invadir a Itália e manter os Aliados afastados dessa região considerada estratégica. No dia da rendição da Itália, Hitler ocupou Roma, e o general Badoglio e a família real fugiram para Brindisi, no

sudeste da Itália, onde foi criado um novo governo antifascista (HISTORY, 2020).

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 a abrir mão de 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 voltados as verdades 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.

3.1 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 Orichio (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 (ORICHIO, 2010).

Alberto Moravia, que veio falecer aos 82 anos de idade, em 26 de setembro de 1990, em Roma (Itália), teve, de acordo com Orichio (2010), mais de vinte adaptações cinematográficas 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” (1954), 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*, “sapato” possui algumas simbologias:

Andar de sapatos é tomar posse da terra, observa Jean Servier, em *Les Portes de l'Année* (Robert Laffont, Paris, 1962, p. 123). Para apoiar essa interpretação, o sociólogo cita exemplos tirados da Grécia e do Oriente antigo, assim como do norte da África.

Ele lembra uma passagem da Bíblia: *Ora, antigamente era costume em Israel, em caso de resgate ou de permuta, para validar o negócio, um tirar a sandália e entregá-la ao outro* (Ruth, 4, 7-8). Os exegetas da *Bíblia de Jerusalém* observam, efetivamente, a esse respeito: *Aqui, o gesto sanciona... um contrato de troca. Por o pé ou jogar a sandália num campo significa tomar posse dele. 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.*

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, negritos 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 ele 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 vai recorrer à violência para (tentar) conquistar o tão sonhado calçado.

3.2 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 motivo muito claro, como, por exemplo, fazer 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).

No quadro abaixo, serão apresentadas semelhanças e diferenças entre a narrativa de Alberto Moravia e a peça de Plínio Marcos:

	“O terror de Roma”, de Alberto Moravia	<i>Dois perdidos numa noite suja</i>, de Plínio Marcos
PRIMEIRA PUBLICAÇÃO	1954	1966
GÊNERO LITERÁRIO	Narrativo (conto).	Dramático.
NARRADOR	Narrador-personagem (1ª pessoa).	Não há a figura do narrador.
PERSONAGENS PROTAGONISTAS	Personagem sem nome (narrador-personagem) e Lorusso.	Tonho e Paco.
PERSONAGENS SECUNDÁRIAS	Porteiro, dois filhos moços do porteiro, homem, moça, delegado.	Negrão, Carocinho, cara, mulher.
ESPAÇO	Porão, parque Villa Borghese e delegacia de Roma (Itália).	Um quarto de hospedaria, provavelmente em Santos (Brasil).
TEMPO	Pós-Segunda Guerra Mundial.	Segunda metade do século XX (ou seja, o mesmo período).
ENREDO	Sem dinheiro e com vontade de ter um par de sapatos novos (narrador-personagem) e um pífaro (Lorusso), os protagonistas decidiram realizar um assalto e escolheram um casal que estava namorando em local público. Após o assalto, o sapato adquirido era de tamanho pequeno e, assim, os personagens começaram a brigar violentamente, sendo levados à delegacia e presos por roubo a mão armada e tentativa de homicídio.	Sem dinheiro e com vontade de ter um par de sapatos novos (Tonho) e uma flauta (Paco), os protagonistas decidiram realizar um assalto e escolheram um casal que estava namorando em um local público. Após o assalto, o sapato adquirido era de tamanho pequeno e, assim, os personagens começaram a discutir, ocasionando um assassinato (Tonho atira em Paco).

Quadro 3 - Comparação entre a obra de Alberto Moravia e a de Plínio Marcos

Fonte: elaborado pela autora

No século XX, a estética da imitação retornava sob nova perspectiva, ampliada e alterada pelas modernas concepções teóricas. 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 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 bem restrito (unidade de espaço). Os desfechos são relativamente distintos e a linguagem, certamente, também é diferente.

Na visão do crítico teatral brasileiro Sábato Magaldi, em *Dois perdidos numa noite suja*, Plínio Marcos inspirou-se no conto de Alberto Moravia, em “O terror de Roma”, incluída na coletânea *Contos romanos* e

Esse foi, porém, o ponto de partida, pois a dramatização supera em todos os sentidos o original. Sobretudo porque Plínio se vale de sua primitiva experiência no circo. 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, p. 96).

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.

3.3 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*.

Segundo Oswaldo Mendes:

O conto é sobre dois bandidos que barbarizam a Roma do pós-guerra e que se confrontam na disputa por um par de sapatos. Plínio deixou de lado Roma e o terror do conto. Aproveitou a disputa do pisante novo. Buscou na vivência pessoal dois homens dividindo um quarto miserável de pensão e as suas agruras. Um som irritante de gaita de boca atrapalhando o sono do parceiro. Um par de pisantes lustrosos fazendo crescer o olho gorda da inveja. Um revólver para se defender. E uma linguagem crua, sem filtro literário, viva, saindo diretamente dos guetos imundos da cidade grande para o palco. Dois personagens que nunca tiveram, até então, acesso ao palco, mesmo nos textos mais contundentes da nova geração de dramaturgos que começou a despontar no fim da década de 1950. Sem piedade. Sem autopiedade. Não dois marginais. Dois marginalizados, o que é muito diferente. Dois homens que não haviam merecido sequer um olhar. De ninguém. Nem do teatro (MENDES, 2009, p. 130).

Escritores brasileiros como Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal, Dias Gomes, entre outros, deram contribuições específicas e muito significativas à dramaturgia brasileira. Porém, como afirma Sábato Magaldi (2003), foi Plínio Marcos quem incorporou a ela o tema da marginalidade, em linguagem de até então desconhecida violência.

Centrada geralmente na denúncia da exploração capitalista e de sua ideologia de sustentação política ou estética, a obra de Plínio Marcos traz para a “arena da luta de classes” personagens que, a despeito de sua situação, em geral subalterna, pensam, discutem, procuram entender o processo em que estão envolvidos e lutam por sua superação, embora não se encontre, em seus dramas, a idealização dos heróis que os povoam, porque o objeto de análise do dramaturgo são os anti-heróis, em situações extremas. Assim, não é difícil avaliar quanto o imaginário do escritor era cativado pelo sistema de valores do anarquismo, da liberdade compartilhada, do “Estado” como rede de relações voluntárias (ENEDINO, 2009, p. 37).

Como ocorreu com a peça *Barrela* (1958), Plínio Marcos escreveu *Dois perdidos numa noite suja* à mão e 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 Plínio o via interessado em ganhar dinheiro. Assim, Fauzi nem leu a peça. Como ninguém se interessava pelo texto, por colocar no palco, à época do regime militar, uma peça com uma linguagem agressiva, 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 (1941-), ator formado pela EAD e contratado da *TV Tupi*, que aceita o papel. Outro amigo, Benjamin Cattán (1925-1994), da *Tupi*, assina a direção do espetáculo. O ator Paulo José (1937-2021), 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).

Plínio Marcos acertou com o *Ponto de Encontro* a apresentação do espetáculo *Dois perdidos numa noite suja*, com a esperança de que algum crítico teatral ou dono de teatro fosse prestigiar. O pequeno palco foi cedido por três noites, em um final de semana antes do Natal e, na ausência de equipamentos, “tomaram-se ‘emprestados’ da *TV Tupi* refletores e as duas camas do cenário” (MENDES, 2009, p. 133).

De acordo com Mendes (2009), 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.

O médico e escritor Roberto Freire, convidado pelo ator Ademir Rocha, assistiu ao espetáculo. Como eram amigos, ele aceitou o convite com a intenção de sair durante o espetáculo, se fosse possível, porém isso não aconteceu. Vejamos as palavras ditas por Freire e transcritas por Mendes (2009, p. 133):

Dez minutos depois eu estava fascinado. Que Nelson Rodrigues coisa nenhuma, ali estava a melhor peça de teatro feita no Brasil. No final, eu estava em prantos. O Ademir me apresentou ao Plínio. Eu me lembro de ter dito que ele era o maior autor de teatro do Brasil por razões que o meu estado não me permitia explicar.

Após ver o espetáculo, Freire procurou o crítico Alberto D’Aversa e indicou-lhe que assistisse à peça. Na noite seguinte, D’Aversa prestigiou *Dois perdidos numa noite suja* e “reconheceu a influência de Alberto Moravia, mas não tinha dúvida. O estilo era só dele”. Como observou Roberto Freire, “ele não saberia fazer de outro jeito” (MENDES, 2009, p. 135). Em seguida, escreve uma matéria sobre o espetáculo, no *Diário da Noite*, com o título “Conheço Moravia”:

Ele, que tanto ama o teatro e que nesse nunca deu certo, acho que agradecerá e admirará esta peça de Plínio que soube dar vida a um esquema literário de modesta importância, dando-nos uma peça bem brasileira”. O crítico observa que “o conto desapareceu e no seu lugar nasceu uma peça nova e original, de uma originalidade eminentemente teatral, ou seja, baseada sobre a novidade da linguagem, a precisão dos golpes de cena e dos nós dramáticos, a temperatura das situações, a eficácia das personagens, a credível possibilidade da fábula. Méritos exclusivos de Plínio Marcos. Este jovem autor não é mais uma promessa; é uma certeza. Vai ser duro tirá-lo do titular. O moço é bom de bola. *Dois perdidos numa noite suja*, sem dúvida a peça mais inquietante e vida destes últimos e anêmicos anos de teatro brasileiro (FREIRE Apud MENDES, 2009, 135-136).

Após várias negociações, conseguem o Teatro de Arena para apresentação da peça, por insistência de Roberto Freire e, provavelmente, pressão de José Renato e Gianfrancesco Guarnieri. Augusto Boal cedeu, porém, exigiu setenta por cento da bilheteria bruta do espetáculo. “Setenta por cento? Não sobra nada para a produção e para

os atores! A maioria dos teatros cobra 20, 25 por cento! Era pagar ou largar. Plínio pagou” (MENDES, 2009, p. 137).

Na estreia do espetáculo, a crítica estava presente. Nos dias seguintes, surgiram muitos elogios nos jornais, entre eles o de João Apolinário, em *Última Hora*, o de Sábado Magaldi, no *Jornal da Tarde*, o de Paulo Mendonça, na *Folha de S. Paulo*, e o de Décio de Almeida Prado, no *Estado de S. Paulo*.

Após uma temporada em São Paulo, o espetáculo precisava ser apresentado em outros lugares para “fazer dinheiro”, como dizia Plínio Marcos à época, pois os 70% de bilheteria que ficavam com Boal não permitiam quitar os custos de produção (mesmo sendo baixos) e pagar os técnicos e artistas que participavam da peça.

Plínio Marcos conseguiu, após várias negociações, realizar o espetáculo no Rio de Janeiro, onde a imprensa e o público cariocas descobriram o novo autor. Porém, no Rio, as representações das personagens ocorreram com Fauzi Arap (1938-2013), como Tonho, e Nelson Xavier (1941-2017), 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 Heliadora. O crítico Martim Gonçalves, em *O Globo*, escreveu que “Plínio Marcos é senhor de um dos diálogos mais vivos e mais cruéis do teatro nacional [...] ele chegará a ser um páreo duro para o nosso Nelson Rodrigues” (Apud MENDES, 2009, p. 144). O sucesso de crítica e público fez com 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).

Para nomear as personagens, o dramaturgo escolhe dois apelidos, curtos e simples, ao invés de nomes. Geralmente, os apelidos surgem na infância, pelos familiares, como forma carinhosa de chamar os filhos ou netos, ou na adolescência, pelos colegas de bairro e escola. Dessa maneira, o apelido pode provocar um significado positivo ou negativo. Assumir um apelido no meio social inscreve um modo de pertencimento à sociedade e, assim, produz uma identificação social.

Toninho, Tonho e Ton, muitas vezes, são formas reduzidas ou afetivas de Antônio. De acordo com o site *Significado dos nomes*¹, Tonho é um apelido masculino e, geralmente, o indivíduo com essa identificação é gentil, cuidadoso e amoroso. Também é persuasivo e diplomático por natureza.

Paco, por sua vez, é um nome de origem espanhola, sendo apontado como uma variação de Francisco, que surge do latim *Franciscus*. Essa palavra é formada pelos termos germânicos *Frank*, que quer dizer “franco”, e *isk*, que indica “nacionalidade”. Paco costuma ser uma pessoa criativa, que preza pela liberdade e independência.²

Na visão do historiador social Luís Augusto Farinatti (2016), professor da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)³, “Chamar pelo prenome ou apelido é uma manifestação de uma forma específica de lidar com a hierarquização”. O uso de apelidos ou prenomes é mais comum nas camadas socialmente inferiorizadas da sociedade brasileira. Porém, entre os membros da elite, ainda ocorre o interesse em mostrar o sobrenome como veículo de prestígio em uma cultura hierárquica marcada pela pessoalidade, que descende de práticas e valores do mundo colonial, escravista e do Antigo Regime.

Quanto ao espaço cênico⁴ desse texto dramático é “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” (PLINIO MARCOS, 2003, p. 64).

¹ <https://www.significadodosnomes.com.br/tonho>

² <https://www.significadodosnomes.com.br/paco>

³ <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/hrc/20793116.html>

⁴ Para Patrice Pavis (2007, p. 132) estabelece uma distinção entre espaço dramático e espaço cênico. O primeiro “é o espaço dramaturgicamente do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou espectador deve construir pela imaginação”, enquanto o espaço cênico “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”.

Na peça, toda a fábula transcorre em um quarto humilde. 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:

(Paco está deitado em uma das camas. Toca muito mal uma gaita. De vez em quando, para de tocar; olha para seus pés, que estão calçados com um lindo par de sapatos, completamente em desacordo com sua roupa. Com a manga do paletó, limpa os sapatos. Paco está tocando, entra Tonho, que não dá bola para Paco. Vai direto para sua cama, senta-se nela e, com as mãos, a examina.)

TONHO – Ei! Para de tocar essa droga.

(Paco finge que não ouve.)

TONHO – *(Gritando.)* Não escutou o que eu disse? Para com essa zoeira!

(Paco continua a tocar.)

TONHO – É surdo, desgraçado?

(Tonho vai até Paco e o sacode pelos ombros.)

TONHO – Você não escuta a gente falar?

PACO – *(Calmo.)* Oi, você está aí?

TONHO – Estou aqui para dormir.

PACO – E daí? Quer que eu toque uma canção de ninar?

TONHO – Quero que você não faça barulho.

PACO – Puxa! Por quê?

TONHO – Porque eu quero dormir.

PACO – Ainda é cedo.

TONHO – Mas eu já quero dormir.

PACO – E eu, tocar.

TONHO – Eu paguei pra dormir.

PACO – Mas não vai conseguir.

TONHO – Quem disse que não?

PACO – As pulgas. Essa estrebaria está assim de pulgas.

TONHO – Disso eu sei. Agora quero que você não me perturbe.

PACO – Poxa! Mas o que você quer?

TONHO – Só quero dormir.

PACO – Então para de berrar e dorme.

TONHO – Está bem. Mas não se meta a fazer barulho.

(Tonho volta para sua cama, Paco recomeça a tocar.)

TONHO – Para com essa música estúpida! Não entendeu que eu quero silêncio?

PACO – E daí? Você não manda.

[...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 64-65).

A discussão sobre a gaita persiste, 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.

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).

[...]

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

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

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

PACO – Acho difícil. Você é muito trouxa.

TONHO – Você é que pensa. Eu fiz até o ginásio. Sei escrever à máquina e tudo. Se eu tivesse boa roupa, você ia ver. Nem precisava tanto, bastava eu ter um sapato... assim como o seu. Sabe, às vezes eu penso que, se o seu sapato fosse meu, eu já tinha me livrado dessa vida. E é verdade. Eu só dependo do sapato. [...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 73-74).

No outro dia, no quarto, Tonho e Paco conversam sobre as divergências vividas no trabalho. Paco informa a Tonho que o negrão está de “bronca” e o aconselha a brigar para resolver essa situação. Tonho alega que não pretende brigar com negrão, pois não quer confusão com ninguém e tampouco entende o que levou o outro colega de trabalho a estar furioso com ele. Após várias discussões, descobrem que Tonho, a pedido de seu chefe, descarregou o caminhão de peixe, e é justamente o do negrão. E a personagem retoma o assunto do sapato:

PACO – Não força a paciência... Você nunca vai ser ninguém.
 TONHO – Eu só preciso de um sapato. Uma boa apresentação abre as portas. Se 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 aguentando. Um dia me firmo.
 [...]
 PACO – Você é muito escamoso. Tem medo de pedir emprego por causa do sapatão. Tem medo de encarar o negrão. Desse jeito, só pode tubular.
 TONHO – Você podia me ajudar.
 PACO – Ninguém me ajuda. Por que vou te ajudar?
 TONHO – É só você me emprestar seu sapato. Eu arranjo emprego, depois, se eu puder fazer alguma coisa por você eu faço.
 PACO – Eu, te emprestar meu sapato? Não tenho filho do seu tamanho.
 TONHO – É só um dia.
 PACO – Sai pra lá. Se vira de outro jeito.
 [...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 81-82).

Após diversos problemas gerados pelo negrão, Tonho decide não trabalhar mais no mercado. Reflete e conclui que o único jeito de resolver as suas atribuições é conseguindo um belo par de sapatos. O desejo da posse desse objeto é tão grandioso, que Tonho demonstra, durante a peça, ser capaz de tudo para tê-lo:

[...]
 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 a flauta.
 PACO – Como?
 TONHO – Com dinheiro.
 PACO – Poxa, você é bidu paca, Boneca.
 TONHO – Acontece que sei onde tem dinheiro.
 PACO – Eu também sei. No Banco do Brasil.
 TONHO – Dinheiro fácil de pegar.
 PACO – Então conta pro negrão.
 TONHO – Estou falando sério, paspalho.
 (Pausa.)
 PACO – Se abre de uma vez. Onde está a grana?
 TONHO – No parque.
 PACO – Ele nasce em 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. (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 100-101).

Nesse momento, pode-se observar que as personagens Tonho e Paco apresentam comportamentos e falas que projetam uma realidade social: dois rapazes que trabalham em um mercado onde carregam e descarregam caminhões, cuja remuneração, avulsa, mal proporciona a alimentação. Residem juntos num quarto de pensão barato, onde tudo é dividido, incluindo as dores e as esperanças.

Ao ver que não pode nem trabalhar mais, pois o negrão está furioso, Tonho começa a refletir sobre a sua vida. Percebe que vive em um mundo onde cada um é por si e não há ninguém a quem recorrer. Diante desse sentimento e da obsessão em obter um par de sapatos novos, Tonho percebe que a única saída é utilizar o revólver que tem em mãos e praticar um assalto.

O caráter de Tonho, de certo modo, é preservado, pois decidiu realizar um crime apenas em função da necessidade de conseguir um par de sapatos novos. Desse modo, Tonho se expressa “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” (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 101).

Nessa produção de Plínio Marcos, a poética está associada ao sofrimento e à dor causados pela 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 Palco. 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 novamente. Em seguida, ambos decidem realizar a divisão das mercadorias roubadas e surge uma nova discussão. 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, porém 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 aporrinhão. Precisa de alguma droga? Desperta 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 você quiser! Mas eu não quero mais escutar choradeira.

(Pausa.)

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, rebolasse 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).

O diálogo entre as personagens Tonho e Paco, atravessado pelo discurso da exclusão, é um dos meios pelos quais Plínio Marcos põe em evidência a situação e a voz dos marginalizados, até então não exploradas no teatro.

Nesse aspecto, percebe-se a diferenciação de Plínio Marcos em relação a outros dramaturgos da época. Sua produção dramática não tem o propósito de escrachar a violência, mas de interpretar a condição subumana daqueles que vivem uma cultura marginal e de trazer ao palco o discurso transversal da desumanização como fonte de representação social.

Assim, o título da peça *Dois perdidos numa noite suja* reflete a situação em que ambas as personagens se encontram. Primeiramente, Tonho, um rapaz do interior, de família humilde, dedicou-se em seus estudos do antigo ginásio (atualmente, ensino fundamental) e a escrever à máquina (datilografia, hoje substituída pela digitação). Na segunda metade do século XX (por volta da década de 1960), pouquíssimos cidadãos brasileiros conseguiam finalizar o ensino fundamental e fazer um curso de datilografia. Com esse perfil, uma pessoa conseguia facilmente uma vaga no mercado de trabalho, quer em escritórios, no comércio, na indústria ou no serviço público. Todavia, Paco é um rapaz que se pouco conhece. Sabe-se que não estudou quando era criança e adolescente: “PACO – Se eu tivesse estudado, nunca ia ficar assim jogado-fora” (PLÍNIO MARCOS,

2003, p. 74), “TONHO – Mas o que você vai fazer com a caneta, Paco? Você não sabe escrever” (PLINIO MARCO, 2003, p. 118).

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 uma remuneração baixíssima 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”. Contudo, esse planejamento, quando foi executado, não apresentou um bom resultado, ocasionando a morte de Paco. Até mesmo Tonho, que, inicialmente, apresentava um “bom comportamento” e controle emocional, acaba por não tolerar as afrontas de Paco e comete um assassinato.

Toda a ação da peça 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 Superinteressante⁵:

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

⁵ <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-era-a-vida-no-brasil-da-ditadura/>

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. O revólver é um objeto que pode salvar vidas, como também matar. É um instrumento capaz de gerar sensação de poder, de coragem e de medo. Geralmente, uma arma é utilizada, por uns indivíduos, para se fazer cumprir a justiça, para outros, como esporte, como também ferramenta para a criminalidade. Por isso, ocorrem muitas discussões em todo o mundo sobre a liberação (ou não) do uso do porte e da compra de uma arma de fogo pela população civil.

Outros temas abordados nesta obra de Plínio Marcos são a respeito do desemprego e da migração. De acordo com o *site*⁶ do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (2021), o desemprego, de maneira simplificada, se refere aos cidadãos com idade para trabalhar e que não estão exercendo o ofício – mas estão em busca de um emprego. Sendo assim, não podem ser classificados como desempregados: 1) um(a) universitário(a) que dedica o seu tempo somente aos estudos; 2) uma dona de casa que não trabalha fora; 3) um(a) empreendedor(a) que possui o seu próprio negócio.

Devido a 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 (ginasial) e um curso de datilografia.

⁶ <https://www.ibge.gov.br/explica/desemprego.php>. Acesso em 16 out. 2021.

Porém, com a mudança de cidade, conseguiu apenas um subemprego, ou seja, um emprego informal, não qualificado, de remuneração muito baixa, 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 bem 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, como foi apresentada na peça, 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 o transporte.

3.4 O afunilamento abissal em *Dois perdidos numa noite suja*

A maior parte das produções cinematográficas brasileiras (e estrangeiras) possuem um ponto em comum: são filmes que se basearam em obras literárias (contos, romances, textos dramáticos, entre outros).

Conforme Gomes (1987), no cinema, como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, em atores. A articulação entre personagens encarnadas e o público é bastante diversa nos dois casos. “De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro. Neste último, a relação se estabelece dentro de um distanciamento que não se altera fundamentalmente” (GOMES, 1987, p. 112).

O dramaturgo brasileiro Plínio Marcos também teve algumas obras adaptadas para o cinema, dentre elas *Dois perdidos numa noite suja* (1966). A primeira adaptação ocorreu em 1970, com o título *Dois perdidos numa noite suja*. Filme colorido, com direção de Braz Chediak, roteiro de Braz Chediak, Emiliano Queiroz e Nelson Xavier, produtor executivo José Oliosi, assistente de direção Sindoval Aguiar, gerente de produção Hélio de Oliveira, assistente de produção Romeu Vieira, assistente de câmera Valentin Rodrigues, técnico de som Joaquim da Fonseca, cenários Eli Celano e Antonio Murilo, eletricitas Oswaldo Goulart, Gelson da Silva e Fernando Soares, contrarregra Geraldo José, montagem Raimundo Higino, fotografia e câmera Hélio Silva, produtor

Jece Valadão e, no elenco, Emiliano Queiroz (Tonho), Nelson Xavier (Paco), J. Diniz, Fernando José, Paulo Sacramento, Vanda Fritzkaya e Pepa Ruiz.

Braz Chediak (1942-) é ator, roteirista, cineasta e escritor brasileiro. Nasceu em Três Corações, no Estado de Minas Gerais, é filho de Elias José e Maria Aparecida Guimarães Chediak. Em 1962, atua no teatro com a peça *Auto da barca do inferno*, de Gil Vicente, sob a direção de Paulo Afonso Grisolli. Em 1963, estreia o filme *O homem que roubou a Copa do Mundo*, no qual foi ator ao lado de Grande Otelo, Ronald Golias, Herval Rossano e Renata Fronzi. Escreve o seu primeiro roteiro em 1966, para o filme *Na onda do lê-lê-lê*, em parceria com o diretor Aurélio Teixeira e Renato Aragão. Roteirizou todos os filmes que dirigiu, entre eles *A navalha na carne* (1969), *Dois perdidos numa noite suja* (1970), *Perdoa-me por me traíres* (1980) e *Bonitinha, mas ordinária* (1981).

Emiliano de Guimarães Queiroz (1936-), mais conhecido como Emiliano Queiroz, é ator, radialista, locutor, autor, diretor e roteirista brasileiro, nascido em Aracati, Estado do Ceará. Fez parte da primeira turma de formandos do curso de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Ceará. No teatro, destacam-se papéis como o travesti Geni, em *Ópera do malandro* (1979), e Veludo, em *A navalha na carne* (1969). A partir de 1964, começa a participar de inúmeras telenovelas, minisséries e filmes. Na televisão, foi um dos pioneiros da TV Ceará, depois passou pela TV Cultura, TV Paulista e Rede Globo. Atuou em mais de setenta trabalhos na televisão (dentre eles telenovelas e minisséries) e fez mais de quarenta filmes (entre eles, *Navalha na carne* e *Dois perdidos numa noite suja*, adaptados dos textos dramáticos de Plínio Marcos).

Nelson Agostini Xavier (1941-2017), mais conhecido como Nelson Xavier, nasceu em São Paulo e foi ator, crítico de teatro, roteirista e diretor brasileiro. Formado no curso de Artes Cênicas da Escola de Arte Dramática (EAD), da Universidade de São Paulo (USP), participou em cinco décadas com trabalhos no teatro, na televisão e no cinema. No teatro, representou Paco, em *Dois perdidos numa noite suja*, e Valu, em *Os deuses e os mortos* (1970), que lhe rendeu o prêmio *Coruja de Ouro* do Instituto Nacional de Cinema, como Melhor Ator Coadjuvante. No cinema, com quase sessenta trabalhos, os destaques foram para *O cangaceiro trapalhão* (1983), como o Capitão Virgulino, *Chico Xavier* (2010), papel que lhe garantiu indicação como Melhor Ator no *Prêmio ACIE de Cinema*, repetindo o mesmo em *As mães de Chico Xavier* (2011). Na televisão,

atuou em quase trinta trabalhos, entre eles telenovelas e seriados, com destaque na minissérie *Lampião e Maria Bonita*, de 1982, com o papel de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, em parceria com a atriz Tânia Alves, como Maria Bonita.

Figura 4 - Imagens de divulgação da produção cinematográfica *Dois perdidos numa noite suja* (1970)



Fonte: IMDb (Internet Movie Database)

As imagens acima são referentes a divulgação da obra cinematográfica *Dois perdidos numa noite suja*, de 1970. Nelas encontramos as personagens Tonho (Emiliano Queiroz) e Paco (Nelson Xavier). As imagens nos trazem duas personagens masculinas, que utilizam roupas bem humildes, que foram bastante utilizadas por eles; em um espaço humilde, com destaque (na primeira imagem), de um par de sapatos (aparentemente novos), objeto de desejo por Tonho.

O filme de 1970 inicia-se com imagens externas, na rua, à noite, com um garoto vendendo o seu jornal. Enquanto divulga, aos gritos, os noticiários do jornal (antes era considerado normal garotos e adultos venderem os exemplares de jornais nas ruas, divulgando, aos berros, as principais notícias), um homem (Tonho) caminha pela rua escura, em direção a um bar/lanchonete. Para, observa o local e decide continuar a sua caminhada pela via pública.

Figura 5 - Filme Dois perdidos numa noite suja (1970)



Fonte: Plataforma YouTube

Posteriormente, aparece outro homem em cena, o Paco, caminhando no mesmo local, mas que acaba adentrando o bar/lanchonete. Senta-se à mesa com outros dois homens que estavam cantando e começa a cantarolar juntamente com eles.

Figura 6 - Filme Dois perdidos numa noite suja (1970)



Fonte: Plataforma YouTube

A próxima cena é no local de desembarque de mercadorias. Imagens noturnas, com vários homens e caminhões cheios de produtos para serem retirados e armazenados em locais apropriados.

Posteriormente, aparece Tonho, juntamente com outras pessoas, em uma sala de curso de datilografia, realizando os seus estudos. No Brasil, entre os anos de 1930 e 1980, cursar uma escola de datilografia era qualificação fundamental para jovens e adultos que tinham a finalidade de entrar no mercado de trabalho.

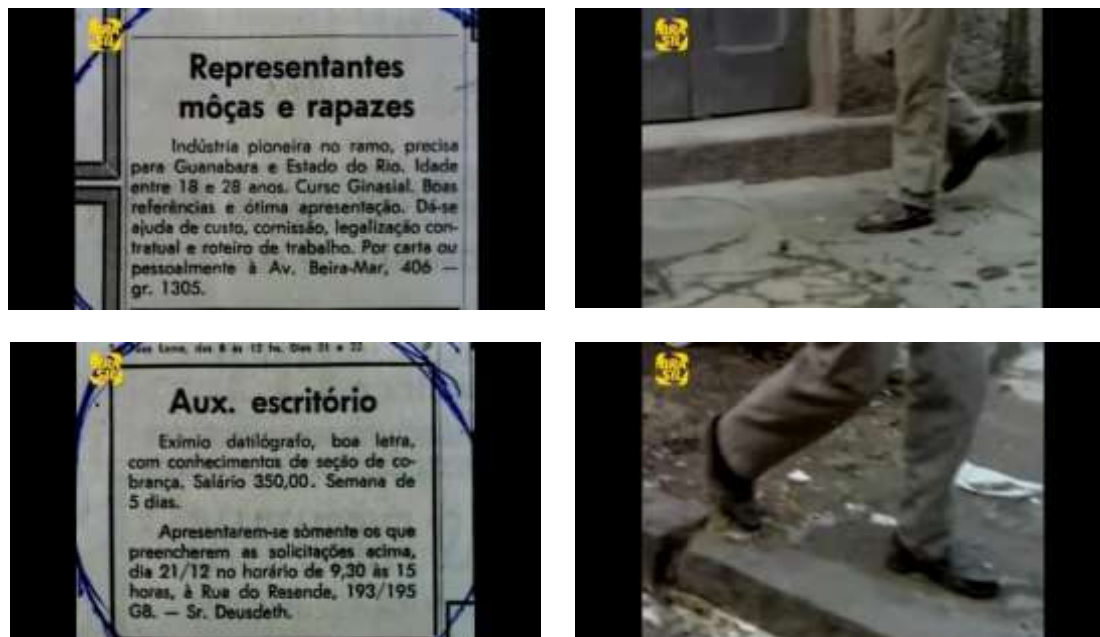
Figura 7 - Filme Dois perdidos numa noite suja (1970)



Fonte: Plataforma YouTube

Subentende-se que, na próxima passagem, Tonho está à procura de um emprego, devido ao fato de imagens de classificados de jornais surgirem juntamente com as cenas diurnas da personagem deslocando-se pelas ruas com os seus sapatos bem desgastados.

Figura 8 - Filme Dois perdidos numa noite suja (1970)



Fonte: Plataforma YouTube

Após a busca de uma vaga no mercado de trabalho, Tonho reaparece em um pardieiro (casa ou edifício velho e em ruínas; habitação precária, rudimentar e com pouca higiene), que será a sua nova morada. Nesse espaço, dividirá um quarto com Paco, futuro

colega de trabalho no mercado, como ajudante de descarga de mercadorias, função também conhecida como “chapa”.

O nome “chapa” vem da prática do trabalhador em oferecer os seus serviços aos caminhoneiros que trafegam nas rodovias utilizando pequena placa (chapa) de madeira, papelão ou metal, com as inscrições “ajudante”, “descarrego mercadoria”, “carga e descarga”, entre outras.

Geralmente, como esses trabalhadores não são filiados aos sindicatos de categoria, ficam à mercê da sorte e, assim, dificilmente conquistam direitos trabalhistas, sendo, muitas vezes, mal remunerados e exercendo trabalhos quase escravistas.

Figura 9 - Filme Dois perdidos numa noite suja (1970)



Fonte: Plataforma YouTube

Em um quarto bem precário, com tintura antiga, com poucos móveis antigos, mal conservados e sem conforto, aparece Paco na cama, tocando a sua gaita. De repente, batem à porta. Paco levanta, abre a porta e vê a proprietária do pardieiro e um rapaz. O jovem, ao adentrar o novo ambiente, cumprimenta Paco educadamente.

Após a proprietária do pardieiro apontar a cama de Tonho, Paco e o novo morador vão em direção às camas e iniciam um diálogo. Paco inicia perguntando ao seu novo colega de quarto se “ficará por um dia ou mais” e Tonho responde “só até eu me arranjar”.

Em seguida, pergunta o seu nome e este responde “Antonio” e, na sequência, Paco se apresenta.

Na peça de Plínio Marcos não aparece em nenhum momento o nome de Antonio (para Tonho) e, tampouco, o primeiro encontro dos dois personagens. Essa sequência foi criada para o filme e é interessante citar que, durante as apresentações dos nomes, foram faladas “Antonio” e “Paco”, sendo que uma das personagens apresentou o apelido e não o seu nome de fato. Reforça então, que, neste caso, o telespectador, como também o leitor da peça, não conhecem a história de Paco, nem sequer o seu nome.

Figura 10 - Filme Dois perdidos numa noite suja (1970)



Fonte: Plataforma YouTube

Na adaptação cinematográfica, Tonho e Paco se encontram, pela primeira vez, após seis minutos de ação do filme. Diferentemente do texto dramático, ambos se encontram no primeiro ato e primeiro quadro, quando Tonho entra no quarto, disposto a dormir, e encontra Paco tocando, totalmente desafinado, a sua gaita.

Os desentendimentos entre os dois, representados no texto da peça apenas por meio de diálogos, são materializados e expressos na adaptação cinematográfica (ou, como alguns estudiosos preferem denominar, na transposição para outra mídia) por imagens, sons e diálogos.

Importa ressaltar que, no filme de 1970, os roteiristas Braz Chediak, Emiliano Queiroz e Nelson Xavier decidiram acrescentar algumas falas, ao contrário do que costuma ocorrer, segundo Linda Hutcheon (2011), quando se trata de adaptações romances extensos, em que é aplicada a chamada “arte cirúrgica”, ou seja, a subtração ou contração de alguns acontecimentos da fábula.

Na próxima cena cinematográfica, Tonho e Paco aparecem descarregando caminhões, juntamente com outros homens. Percebe-se que o trabalho é árduo, e as personagens estão se dedicando a sua realização.

Figura 11 - Filme Dois perdidos numa noite suja (1970)



Fonte: Plataforma YouTube

Após um dia de trabalho, Paco aparece em cena sentado em sua cama tocando gaita. Tonho chega e Paco para de tocá-la. Tonho coloca a sua camisa no cabide e, em seguida, deita em sua cama. Quando tenta dormir, Paco recomeça a tocar a gaita. Tonho vira de um lado para o outro, porém, não consegue descansar. Nesse momento, surge a primeira discussão entre ambos.

Figura 12 - Filme Dois perdidos numa noite suja (1970)



Fonte: Plataforma YouTube

Desse modo, Tonho perde a cabeça, vai para cima de Paco e retira à força o instrumento musical. Diz que não devolverá o instrumento musical e surgem novas discussões. Após várias tentativas de acordo, Tonho devolve a gaita e Paco promete que não tocará mais. Essas últimas cenas cinematográficas são muito parecidas com a obra literária:

Obra dramática <i>Dois perdidos numa noite suja</i> , de Plínio Marcos (1966)	Obra cinematográfica <i>Dois perdidos numa noite suja</i> , do diretor Braz Chediak (1970)
<p><i>(Paco pula sobre Tonho. Esse mais uma vez leva vantagem. Joga Paco longe com um empurrão.)</i> TONHO – Tá vendo, palhaço? Comigo você só entra bem. PACO – Eu quero minha gaita. TONHO – Se você ficar bonzinho, amanhã de manhã eu devolvo. PACO – Quero a gaita já. TONHO – Não tem acordo. <i>(Pausa. Tonho deita-se, e Paco fica onde está, olhando Tonho.)</i> TONHO – Vai ficar aí me invocando? PACO – Já estou invocado há muito tempo. TONHO – Poxa! Vê se me esquece, Paco. PACO – Então me dá a gaita. TONHO – Você não toca? PACO – Não vou tocar. TONHO – Palavra? PACO – Juro. TONHO – Então toma. <i>(Tonho joga a gaita na cama de Paco.)</i> Se tocar, já sabe. Pego outra vez e quebro (PLINIO MARCOS, 2003, p. 67).</p>	<p>TONHO – Palhaço. Comigo você só entra bem. PACO – Eu quero minha gaita. TONHO – Se você ficar bonzinho, amanhã de manhã eu devolvo. PACO – Quero a minha gaita já. TONHO – Não tem acordo. <i>(Pausa. Tonho deita-se, e Paco fica onde está, olhando Tonho.)</i> TONHO – O que é, pô? Você vai ficar aí me invocando? PACO – Eu tô invocado há muito tempo. TONHO – Vê se me esquece. PACO – Então me dá a gaita. TONHO – Você não toca? PACO – Não vou tocar. TONHO – Palavra? PACO – Juro. TONHO – Então toma. <i>(Tonho joga a gaita na cama de Paco.)</i> Se tocar, já sabe. Pego essa porcaria e quebro (BRAZ CHEDIK, 1970).</p>

Quadro 4 - Trechos/transcrições das obras dramáticas e cinematográficas

Fonte: elaborado pela autora

A partir dessa cena, na obra cinematográfica (como também na obra dramática), inicia-se o foco do sapato. Paco reclama que seu sapato foi arranhado durante a briga. Durante as falas das personagens, Tonho concorda que o sapato do colega de quarto é bonito e precisa de um par desses para conseguir dar a volta por cima. De acordo com o Instituto Ahau, embasado na obra *Psicanálise – Dicionário de Símbolos (Sonhos)*, “as imagens, os símbolos e os mitos não são criações irresponsáveis da psique; elas respondem a uma necessidade e preenchem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser”. Sobre o significado de sapato, consta que:

SAPATO – É um dos símbolos vinculados ao complexo de poder, daí a expressão: “vou pisá-lo com meus sapatos”; simboliza, portanto, um ponto de vista da afirmação do ego. Pode simbolizar ainda, o órgão sexual feminino por revestir o pé, que é um conhecido símbolo fálico. O calçado que usamos é a parte de nosso vestuário mais próximo ao chão, o que pode nos levar a fazer uma associação entre sapato e a nossa relação com a realidade” (INSTITUTO AHAU, 2021).

Em vista disso, os sapatos podem simbolizar a sustentação, o alicerce, a base da vida de alguém. Se um indivíduo estiver com um par sapatos gastos, isso é indício de penúria, privação, carência ou submissão, porém, com sapatos novos e confortáveis, estes podem indicar virtude, imponência, ostentação ou poder.

Figura 13 - Filme Dois perdidos numa noite suja (1970)



Fonte: Plataforma YouTube

Tanto na obra cinematográfica quanto na dramática, as personagens apresentam semelhanças e diferenças, levando o espectador/leitor a refletir sobre as situações em que elas se encontram. O quadro a seguir reúne essas características:

Tonho	Paco
Jovem do sexo masculino	Jovem do sexo masculino
Origem: do interior	Origem: da cidade grande
Pobre	Pobre
Usa roupas básicas / simples / humildes	Usa roupas básicas / simples / humildes
Tem um par de sapatos usados	Tem um par de sapatos novos
Não toca instrumento musical	Sabe tocar flauta
Alfabetizado e letrado	Analfabeto
Tem curso de datilografia	Não tem curso de datilografia
Moradia: um quarto de hospedaria	Moradia: um quarto de hospedaria
Emprego: descarregador de caminhão	Emprego: descarregador de caminhão

Remuneração: por produção Fala sobre a família	Remuneração: por produção Não fala sobre a família
---	---

Quadro 5 - Caracterização de Tonho e Paco na obra cinematográfica (de 1970) e dramática

Fonte: elaborado pela autora

Ao realizar essa comparação, percebe-se que Tonho, apesar de possuir instrução escolar e uma família estruturada, exerce o mesmo tipo de trabalho de Paco. Na visão de Tonho, o que o impede de conseguir um ofício com boa remuneração é a falta de um par de sapatos novos: “TONHO – Eu só preciso de um sapato. Uma boa apresentação abre as portas. [...] Eu não tenho coragem de ir procurar emprego com essa droga nos pés. [...] Um dia me firmo” (PLINIO MARCOS, 2003, p. 81). Observa-se que o ponto de vista da personagem sobre o sapato ratifica os sentidos simbólicos desse objeto.

Como na obra dramática, Tonho questiona sobre os seus sapatos e pede o calçado de Paco emprestado para conquistar uma ocupação digna, porém lhe é negado: “PACO – Te manjo, vagabundo. Te empresto meu pisante, você se manda e eu fico no ora-veja” (PLINIO MARCOS, 2003, p. 93).

Em um determinado momento, Tonho verifica que não pode mais trabalhar no mercado por conta do negrão: “PACO – O que o negrão mandou te avisar, poxa. [...] PACO – Ele mandou avisar que vai te dar tanta porrada, que é até capaz de te apagar” (PLINIO MARCOS, 2003, p. 76). Tonho tenta reconciliar-se com o negrão e entrega-lhe uma parte do dinheiro do descarregamento das mercadorias, porém o resultado é desastroso: o negrão diz que não trabalhará e ficará apenas aguardando uma parte dos proventos de Tonho. Para evitar confusões, Tonho não retorna ao mercado, deixando o negrão mais furioso. Em um determinado momento, Tonho acredita ser melhor não regressar ao seu local de trabalho.

De acordo com as regras de estilo da Associated Press – AP, com um artigo intitulado “Explaining AP style on Black and white”⁷, de 20 de julho de 2020, é recomendado utilizar maiúsculas quando se for referir ao “Negro” em um sentido racial, ético ou cultural. Dessa maneira, transmitirá um senso essencial e compartilhado de história, identidade e comunidade entre pessoas que se identificam como Negras, incluindo a diáspora africana e dentro da própria África. A mesma página informa que o “negro” com “n” minúsculo é uma cor, não uma pessoa. Nesse sentido, na peça “PACO

⁷ <https://apnews.com/article/archive-race-and-ethnicity-9105661462>

– Então conta pro negrão” (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 100), traz uma desqualificação do negro.

Na peça de Plínio Marcos, como no filme de Braz Chediak, as personagens (em especial, Paco) também trazem outras nomenclaturas preconceituosas: “bicha” e “boneca”. Essas expressões possuem carga pejorativa e maneira desrespeitosa de tratar os homossexuais. No caso das obras estudadas, o uso dessas palavras seria para diminuir, desqualificar e/ou afrontar o colega de quarto: “TONHO – Eu nunca faria isso. PACO – Não confio em bicha. TONHO – Bicha é você. E se não confia em mim, vai ter que confiar” (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 123).

Sem trabalho, sem dinheiro e sem um par de sapatos novos, Tonho decide realizar um assalto com um revólver que conseguira para revenda. Paco adora a ideia e informa que recorrerá à violência física para conseguir os objetos de suas vítimas, o que faz Tonho mudar de ideia e desistir do assalto. Depois de vários pedidos de Paco, ambos decidem realizar o assalto para tentarem aliviar suas situações financeiras.

Figura 14 - Filme Dois perdidos numa noite suja (1970)



Fonte: Plataforma YouTube

Durante o assalto, Paco não cumpre o combinado e acerta a cabeça de uma das vítimas, um rapaz que havia entregado todos os pertences, incluindo seus sapatos. Tonho fica furioso com Paco por ter agredido fisicamente a vítima do assalto. Novamente ambos entram em conflito e Tonho decide realizar a divisão dos objetos; porém Paco consegue convencer Tonho a refazer a partilha dos produtos. Tonho fica apenas com o par de sapatos e um par de brincos. Quando verifica que o tamanho do calçado é menor que seu pé, frustra-se e questiona o resultado da prática do crime: fracasso total. Tenta realizar

novamente uma troca do calçado com o Paco, porém não alcança sucesso. Paco começa a humilhar Tonho e este pede para parar, pois não suporta tanto sofrimento. De repente, Tonho perde o controle emocional e começa a ameaçar Paco com a sua arma.

Na perspectiva simbólica, a arma:

[...] é o antimonstro que, por sua vez, se torna monstro. Forjada para lutar contra o inimigo, pode ser desviada de sua finalidade e servir para dominar o amigo, ou simplesmente, o outro. Do mesmo modo, as fortificações podem servir como para-choques contra um ataque e como ponto de partida para uma ofensiva. A ambiguidade da arma está no fato de simbolizar a um só tempo o instrumento da justiça e o da opressão, a defesa e a conquista. Em qualquer hipótese, a arma materializa *a vontade dirigida para um objetivo* (Grifos dos autores) (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 80).

Nesse momento, Tonho recupera as mercadorias roubadas e diz que não suporta mais Paco. Este diz que não incomodará mais, porém, o seu pedido para tirar a arma em cena foi em vão. Tonho acerta um tiro no rosto de Paco. “TONHO – Por que você não ri agora? [...] Eu sou mau! Sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, o Perigoso! Mau pacas!” (OBRA CINEMATOGRAFICA, 1970). Depois do ocorrido, foge, sendo visto caminhando pela rua da cidade, à noite.

Figura 15 - Filme Dois perdidos numa noite suja (1970)



Fonte: Plataforma YouTube

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 81), do ponto de vista espiritual e moral, a arma revela o poder interior, sendo a virtude nada mais do que função

equilibrada sob a supremacia do espírito. “A psicanálise vê na maioria das armas um símbolo sexual... A designação do órgão masculino é a mais clara, sempre que se trate de pistolas e de revólveres que, nos sonhos, aparecem como um sinal de tensão sexual psicológica”.

Tanto na obra dramática como na primeira adaptação cinematográfica, existem dois símbolos associados à sexualidade: o sapato (feminino) e a arma (masculino). Desse modo, para Tonho conquistar o desejo de ocupação profissional digna, teve que reunir, na cena final, esses dois símbolos sexuais: o par de sapatos novos (feminino) e a arma / revólver (masculino).

Sapato	Revólver
TONHO – Tira o sapato, vamos. PACO – Meu... sapato... TONHO – Passa pra cá. (<i>Paco tira o sapato</i>) [...] (<i>Pega as bugigangas e sai dançando. Pano fecha.</i>) (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 132-134).	PACO – Esse revólver não tem bala. TONHO – Eu sei. Mas é fácil botar uma bala no tambor. (<i>Tira do bolso da calça uma bala e a olha fixamente, antes de coloca-la no tambor.</i>) Como vê, Paco, agora não falta nada. [...] TONHO – Cala a boca! Você me dá nojo. (<i>Tonho cospe na cara de Paco. Encosta o revólver na cara de Paco e fuzila.</i>) (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 130-134).

Quadro 6 - Símbolos associados à sexualidade

Fonte: elaborado pela autora

Após assassinar o Paco, Tonho, reúne vários objetos, dentre eles, um par de sapatos novos (símbolo feminino) e um revólver (símbolo masculino). Na peça, na última cena, Tonho: sorri e dança; no filme: foge, pelas ruas escuras.

3.5 Das sequências cinematográficas de 1970: uma (possível) leitura

O convívio entre Tonho e Paco traz à baila relações de poder. De acordo com a perspectiva de Michel Foucault (2021), a sociedade é formada por uma complexa rede de microrrelações de poderes disciplinares, que visam controlar a massa corpórea das pessoas pela imposição (força) de uma disciplina.

Para o sociólogo Max Weber (2001), “poder” é a materialização da vontade de uma pessoa ou de uma Instituição, sob forma de imposição, sobre os indivíduos. Importa destacar que tal imposição é realizada de maneira direta e deliberada e pode (em maior

ou menor grau) ter aceitação como força de ordem ou não. Para ele, a dominação se baseia, sobretudo, na “probabilidade de se obter obediência a um determinado mandato” (WEBER, 2001, p. 128).

De acordo com o estudioso, há três tipos básicos de dominação: dominação legal, dominação tradicional e dominação carismática. Além disso, a partir do instante em que as pessoas submetidas ao “poder” de alguém se curvam à ordem imposta, há uma espécie de transição de “forças” da esfera do “poder” para a esfera da “dominação”. De maneira mais *stricto sensu*, a pessoa quando aceita a imposição de ordem estabelecida, submete-se à “autoridade” da Outra.

Tanto na peça quanto na obra cinematográfica *Dois perdidos numa noite suja*, o principal símbolo de poder é a arma, tanto no assalto como na cena final entre Tonho e Paco. Nesses dois momentos, representados no filme em sequências dramáticas bem significativas, percebe-se que o revólver em mãos garante o controle ou dominação sobre o outro.

Vejamos a sequência em que Tonho enfrenta Paco após sofrer várias provocações e ofensas dentro do quarto de hospedaria. Nesse momento, Tonho deixa os seus valores morais à parte e, durante uma sessão de tortura, reverte os insultos que Paco usava para humilhá-lo, invertendo assim o poder de mando.

Figura 16 - Sequência do filme *Dois perdidos numa noite suja* (1970)





Fonte: Plataforma YouTube

A sequência acima ocorre no quarto de um pardieiro: é bem precário, desorganizado, com tintura antiga, com poucos móveis antigos, mal conservados, sem conforto e com pouca iluminação. As duas personagens utilizam roupas bem simples, velhas e rasgadas. O Tonho está o tempo todo com uma arma de fogo em mãos.

No início dessa sequência, Tonho está agachado, no centro da tela, com um revólver na mão e começa a analisar a arma e a pensar sobre todo o ocorrido. Avisa a Paco que tem uma bala e a coloca na pistola. De acordo com Laurent Jullier e Michel Marie (2009), em algumas situações, a centralização pode dar a ideia de uma personagem egocêntrica.

Em seguida, Paco surge do lado esquerdo, perguntando qual a intenção de Tonho, se pretende cometer suicídio. Este nega e informa que o seu propósito é atirar no seu colega de quarto, pois não aguenta tanta humilhação. Desesperado, Paco diz que estava brincando e pararia com aquelas atitudes. Ao observar as sequências das imagens cinematográficas e as reações faciais, Tonho aparenta irritação e furor, enquanto Paco, angústia e desespero. Em momento algum Tonho cede, mantendo a arma o tempo todo apontada para Paco.

Nesse momento, o ambiente possui pouca iluminação, com predominância das sombras, já indicando que algo negativo está prestes a acontecer. Há tentativa de acordo, porém, nesses poucos minutos de duração de cena, Tonho “devolve” sobre Paco todas as ofensas e humilhações que lhe infligiu. A fúria de Tonho aumenta, juntamente com os gritos, até que se ouve um tiro, que atinge Paco. Tonho vibra com toda a cena e foge, provavelmente com todos os objetos do assalto – e os sapatos novos de Paco.

3.6 A (nova) adaptação cinematográfica: uma história de amor e porrada em NY

Em 2002, surge uma nova transposição cinematográfica de Plínio Marcos: *2 perdidos numa noite suja*. Dessa vez, os protagonistas Tonho e Paco são representados por Roberto Bomtempo e Débora Falabella. Sob direção de José Joffily e com roteiro de Paulo Halm, essa obra cinematográfica recebeu várias indicações e prêmios, como no *Festival de Brasília* (2002), em que foi vencedora nas categorias de melhor atriz (Débora Falabella), melhor diretor (José Joffily) e melhor roteiro (Paulo Halm), e vencedora de melhor atriz (Débora Falabella) em *Grande Prêmio Cinema Brasil* (2004). No *Festival de Gramado*, de 2002, o filme foi vencedor nas categorias de melhor montagem (Eduardo Scorel) e de melhor trilha sonora (David Tygel). Nesse mesmo festival, foi indicado na categoria de melhor filme.

Figura 17 - Imagens de divulgação cinematográfica do filme *2 perdidos numa noite suja* (2002)



Fonte: IMDb

As imagens acima são referentes a divulgação da obra cinematográfica *2 perdidos numa noite suja*, de 2002. Nelas encontramos as personagens Tonho (Roberto

Bomtempo) e Paco (Débora Falabella). As imagens nos trazem duas personagens, uma masculina (Tonho) e uma feminina (Paco), que utilizam, às vezes, roupas humildes, e outras, descoladas (estilo jovem e com peças básicas), sendo, esta última situação, a de Paco.

Nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais, Débora Lima Falabella (1979-) é atriz, diretora e produtora. Atuou na televisão, em minisséries e novelas, e também possui diversos trabalhos artísticos no cinema e teatro. Teve diversos papéis de destaque na televisão, como a Mel, em *O Clone* (2001), Nina/Rita, em *Avenida Brasil* (2012); e também no cinema, como Paco/Rita, em *2 perdidos numa noite suja* (2002), Lisbela, em *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), Luísa, em *O Primo Basílio* (2007) e Selminha, em *O beijo no asfalto* (2018).

Nascido no Rio de Janeiro, Roberto Bomtempo de Castro Júnior (1963-) é ator, diretor e produtor. Atuou na televisão, em novelas e minisséries, como *Cambalacho* (1986), *Você Decide* (1993, 1994), *As pupilas do senhor reitor* (1994), *Por amor* (1998), *Terra Nostra* (1999), *A casa das sete mulheres* (2003), *Chocolate com pimenta* (2003), *Senhora do destino* (2004), *Carandiru, outras histórias* (2005), *A terra prometida* (2016), *Gênesis* (2021), entre outras. No cinema, *Os Trapalhões e o rei do futebol* (1986), *Menino Maluquinho – o filme* (1995), *Guerra de Canudos* (1997), *2 perdidos numa noite suja* (2002) e *Por trás do céu* (2016). Foi produtor dos filmes *Barrela: escola de crimes* (1990) e *2 perdidos numa noite suja* (2002), e diretor em *Depois daquele baile* (2006) e *Mão na luva* (2014).

Após socorrer Rita/Paco (Débora Falabella) de uma tentativa de estupro em um banheiro público, Antônio Carlos/Tonho (Roberto Bomtempo) a convida para dividirem um galpão abandonado. Tonho e Paco possuem personalidades distintas: Tonho é tímido, humilde e sincero; porém Paco é misteriosa, arrojada e agressiva. Ambos vivem nos Estados Unidos, em Nova Iorque, na condição de estrangeiros.

Figura 18 - Filme 2 perdidos numa noite suja (2002)



Fonte: Plataforma YouTube

Tonho é alfabetizado e letrado: fez curso de eletrônica no Brasil e sabe usar o computador; todavia trabalha como faxineiro nos Estados Unidos. Sonha conquistar um bom emprego em território estadunidense, porém Paco aponta uma situação que o impede de conquistar uma ocupação adequada no novo lar: a sua habilidade linguística em língua inglesa, especialmente o *speaking*, pois não pronuncia corretamente as palavras, de modo que sejam compreendidas pelos interlocutores norte-americanos.

Figura 19 - Filme 2 perdidos numa noite suja (2002)



Fonte: Plataforma YouTube

Tonho questiona a idade de Paco e se fugiu do Brasil. Também indaga sobre a sua escolha sexual, se é “sapatão”. Paco apresenta poucas informações: não fugiu de casa, não quer saber de seu pai e tampouco é homossexual. Paco não gosta dos questionamentos e decide ir embora; porém Tonho pede-lhe que fique para dividirem o espaço.

Figura 20 - Filme 2 perdidos numa noite suja (2002)



Fonte: Plataforma YouTube

PACO – Vou embora.
 TONHO – Espera. Fica. É grande aqui. Dá pra nós dois.
 PACO – Tá querendo arrumar pra cima de mim, é?
 TONHO – Deixa de ideia, menina. Tô querendo uma companhia.
 Alguém pra falar a minha língua.
 PACO – Tá falando sério?
 TONHO – Fica.
 PACO – Não vai fazer nenhuma besteira, hein?
 TONHO – Fica tranquila. Só quero um amigo.
 PACO – Tá bom. Você me chamou, depois não vai reclamar.
 TONHO – Não vou reclamar (JOFFILY, 2002).

Tonho abre a geladeira e encontra apenas um leite estragado. Observa outras vasilhas e percebe que estão vazias. Pergunta para Paco se está com fome e recebe a seguinte resposta: “Passei dessa fase de comer. Agora alimento só o meu espírito” (JOFFILY, 2002). Começa a fumar crack e oferece a Tonho.

Sem ter o que comer em casa, Tonho anda pelas ruas de Nova Iorque e encontra uma exposição de frutas e legumes à venda. Fica olhando e, de repente, aparece um funcionário do estabelecimento comercial. Tonho o cumprimenta e segue a sua caminhada até encontrar uma fila de um abrigo que oferece alimentos a pessoas carentes e moradores de rua. Entra na fila e consegue a sua alimentação, juntamente com outras pessoas.

Figura 21 - Filme 2 perdidos numa noite suja (2002)



Fonte: Plataforma YouTube

Na próxima cena, em língua inglesa, aparece Tonho conversando com um proprietário de bar, solicitando uma vaga de emprego, que lhe é negada. Em seguida, em língua portuguesa, aparece Paco cantando e dançando hip-hop para uma plateia no Central Park. Tonho elogia a sua *performance* e, nesse momento, Paco expõe o sonho de ser uma *pop-star* mais famosa que a Madonna.

Figura 22 - Filme 2 perdidos numa noite suja (2002)



Fonte: Plataforma YouTube

Trabalhar nos Estados Unidos é a intenção de muitos brasileiros em busca de qualidade de vida. Contudo, para conquistar esse espaço, os brasileiros precisam, primeiramente, ter o inglês fluente.

Conhecer os costumes profissionais estadunidenses é outra exigência. De acordo com Jorge Botrel, sócio da *JBJ Partners*, empresa especializada em Empreendedorismo, Consultoria de Negócios e Expatriação para os Estados Unidos, os americanos costumam ser profissionalmente práticos, objetivos e vão direto ao ponto em negociações e reuniões.

Para trabalhar nos Estados Unidos é necessário também tirar um visto e entrar legalmente no país; caso contrário, o sonho americano de ganhar dinheiro e ter uma vida tranquila se tornará pesadelo.

Esse é o caso de Tonho, um bom rapaz, com boas intenções, porém não preparado para o mercado de trabalho estadunidense. Tonho está cansado de não conseguir um emprego fixo nos Estados Unidos e, desse modo, deseja retornar ao Brasil. No galpão, desabafa com Paco sobre essa possibilidade:

TONHO – Vou embora.

PACO – Vai sair?

TONHO – Voltar para o Brasil.

PACO – Eu é que fumo e você que fica doido. (*risos*). Porra. Voltar para o Brasil, cara?

TONHO – Não dá mais para ficar nessa merda, Paco.

PACO – Ah, no Brasil você vai ficar muito bem, né?

TONHO – Pior que aqui, impossível. Vim pra América para me dar bem. Foi o que consegui: parar na cadeia.

PACO – Cara. Desencana, pô. Só porque te rabaram na prisão é motivo de querer ir embora.

TONHO – A minha vida é uma merda.

PACO – Você está muito temperamental, viu. Pô, cara, a gente está na América. Aqui a gente pode tudo.

TONHO – Não consegui nada, Paco.

PACO – Isso porque você é um cagão. Eu tenho tudo o que eu quero. O que eu não consigo por bem, eu meto o alicate e consigo na moral.

(*Tonho levanta e acende um cigarro.*)

TONHO – Voltar para o Brasil, Paco.

PACO – Tá bom. Se é isso que você quer, boa viagem. Posso ficar com a sua casa?

TONHO – Não fode, pô.

PACO – “Minha terra tem palmeiras,

Onde canta o Sabiá,

As aves, que aqui gorjeiam,

Não gorjeiam como lá.

Não permita Deus que eu morra,

Sem que eu volte para lá” (*risos*).

TONHO – Porra, Paco. Tô falando sério com você.

PACO – Bom, então. Diz uma coisinha: Como você pretende voltar para o Brasil, hein? Nadando? Uma passagem para o Brasil custa uns 500 dólares, cara. Você tem esse dinheiro?

TONHO – Não, Paco. Não tenho. Eu vou conseguir.

PACO – Como?
(*silêncio.*)
PACO – Só sabe chorar, cara (JOFFILY, 2002).

Durante a discussão de Tonho e Paco, esta última traz de forma irônica a famosa “Canção do exílio”, do poeta romântico Gonçalves Dias, escrita em 1843. Na época, Dias cursava Direito em Coimbra (Portugal) e impregnado pelo nacionalismo pós-independência, exaltava a natureza pátria nesse poema. Esse dialogismo é possível, pois Tonho, nesse momento, se abre para Paco, informando o seu imenso desejo de retornar a sua terra brasileira.

Como nos alerta Maria Eneida Souza (2002), as produções do passado, a tradição, devem servir como força inspiradora para a elaboração do nosso próprio fazer artístico e intelectual, e não como modelo; devem participar de um diálogo crítico entre a cultura hegemônica e a literatura/cultura dos países periféricos. Encarada como influência, a cultura europeia acarreta o enriquecimento intelectual dos países latinos, sem que eles percam a sua própria cultura, pois “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELIOT, T.S. 1989, p.39). Corroborando com essa perspectiva, Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 94) assevera que “A literatura nasce da literatura. Cada obra nova é continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea”. Desta forma, a cultura de um povo, o seu poder intelectual, inevitavelmente estará interligado às muitas influências que receberá, as tradições, que amalgamadas, formam outra cultura.

Nessa perspectiva, compreende-se que o enunciado cinematográfico (neste caso, *2 perdidos numa noite suja*), além de estar inserido num diálogo com o “outro” no contexto de sua primeira recepção, avança no tempo, e se insere em outro momento discursivo, num processo de dialogização que vai além do texto escrito e se apresenta habitando o “grande tempo” da cultura – em poesia, dramaturgia, roteiro e como filme (todo composicional). Isso dá continuidade ao diálogo e nos permite realizar “[...] a interpretação como transformação do alheio no ‘meu-alheio’” (BAKHTIN, 2003, p. 408).

Figura 23 - Filme *2 perdidos numa noite suja* (2002)



Fonte: Plataforma YouTube

Quando está caminhando pela rua, à noite, Tonho presencia uma discussão e decide se esconder, pois percebe que havia vários homens envolvidos. De repente, ouve um tiro e o automóvel sai. Ao se aproximar da vítima, caída na rua, provavelmente sem vida, verifica que está com uma arma de fogo. Não hesita nesse momento: pega a pistola, guarda e sai.

Quando se aproxima de casa, observa Paco conversando com dois homens. Ao questionar Paco, ela informa que é a “migra” e que fizeram várias perguntas sobre Tonho. Este diz que a abordagem é estranha, pois tem *Green Card*⁸.

Paco disse que Tonho precisava ter renovado o seu *Green Card*, pois a senhora americana que mantinha um casamento de “fachada” com Tonho pediu anulação da união matrimonial. Tonho entra em desespero, porque, para a sua família no Brasil, informa, por meio de cartas, que está bem, com bom emprego e residência.

Figura 24 - Filme *2 perdidos numa noite suja* (2002)



Fonte: Plataforma YouTube

⁸ O *Green Card* é um documento oficial, denominado *Permanent Resident Card*. Esse registro costuma ser concedido pelas autoridades americanas aos imigrantes que desejam residir e trabalhar nos Estados Unidos.

A partir desse instante, Paco começa a debochar de Tonho. O seu desespero aumenta a cada instante em que Paco o ridiculariza:

PACO – Queria voltar para o Brasil? Estava sem dinheiro. Olha só que sorte! A “migra” vai cuidar para te mandar de volta para o Brasil. Vão dar uma passagem de grátis para voltar para casinha da mamãe. Só que vai algemado, que nem ladrão, né. Pode ser que eles te deem umas porradas, para você não querer enganar mais o tio Sam. Mas, pô, Tonho. O que são umas porradinhas, se eles vão te mandar de volta para casa.

TONHO – Não. Isso não.

PACO – Não era isso que você queria? Voltar para o Brasil?

TONHO – Mas não assim, pô.

PACO – Queria voltar como? De primeira classe?

TONHO – O que vão pensar de mim, pô? Todo mundo acha me dei bem aqui na América. O que vão pensar se descobrirem que fui expulso daqui que nem um cachorro sarnento? Não... não.

PACO – Quer dizer que lá em Valadares todos pensam que você é o rei da cocada preta, né.

TONHO – Todo mundo pensa que eu me dei bem. Que tenho bom emprego, arrumado uma casa bacana. O que vou fazer agora, Paco?

PACO – O jeito é acabar com a vagabunda de vez. Enviuvar. É. Além do *Green Card*, consegue uma pensão, herança. Tua senhora é capaz de ter dinheiro escondido embaixo do colchão. Você acaba com a velha e recebe a herança.

TONHO – Cala essa boca, porra! Tá me deixando doido, Paco! *(Tonho começa a chorar.)*

PACO – *(Começa a olhar Tonho, indiferente.)* Boneca está nervosa? Não está mais aqui quem falou (JOFFILY, 2002).

Figura 25 - Filme 2 perdidos numa noite suja (2002)



Fonte: Plataforma YouTube

Tonho e Paco começam a viver um cotidiano infernal, fruto de ressentimentos, frustrações e violência. Desesperado, Tonho pede quinhentos dólares emprestados a Paco para retornar ao Brasil. Ela debocha dele de diversas maneiras, até fazendo que fique de joelhos, implorando pelo dinheiro. No final, informa que não o tem e diz ao colega que faça programas com homens para conseguir a importância de que tanto necessita, pois fez

de graça no presídio. Após essa fala, Tonho esbofeteia Paco e machuca a moça. Pede desculpas, mas ela não aceita e sai de cena irada com ele.

Paco reaparece realizando diversos programas. Passa em frente de uma loja de calçados e vê uma bota diferente e bonita. Fica observando o calçado e decide comprá-lo. Volta para casa e mostra a nova aquisição para Tonho.

PACO – E aí, babacão. Está impressionado com o meu pisante novo?

TONHO – Onde é que você arranhou essas botas?

PACO – Agora eu pareço uma *pop-star*. Olha bem pra mim e diz: do alto dessas botas, eu não fico poderosa? A gata de botas. Pô... lindonas, né? Custaram os olhos da cara. Quinhentos manos.

TONHO – Quê?

PACO – Caro, né? Também achei, pô. Mas olha pras bichinhas. Puta pisante!

TONHO – Pô, quinhentos dólares? Você disse que não tinha essa grana.

PACO – Pera aí. Eu disse que não tinha pra te emprestar. Pra comprar um pisa bastante desse, eu gasto até mais.

TONHO – Filha da puta! Como você torrar quinhentas pratas para comprar essa merda?

PACO – O dinheiro é meu. Gasto como eu quiser.

TONHO – Pô, Paco. Precisava dessa grana para comprar a minha passagem.

PACO – Se precisa, vai à luta. Consegui essa grana chupando muito pau. Pensa que é mole? Mamei uns duzentos litros de porra para conseguir esse pisa.

TONHO – Você poderia ter me emprestado.

PACO – O que que é? Você está achando que eu sou a sua mamãezinha para te dar mesada, é?

TONHO – Te pedi. Te implorei.

PACO – E eu disse não.

TONHO – Vida desgraçada. Tem que ser sempre assim. Cada um por si e que se foda o resto. Ninguém ajuda ninguém. Quando o sujeito está na merda, não encontra um camarada para te dar uma mão. Ainda aparece uns miseráveis para pisar na cabeça da gente.

PACO – Mas é isso mesmo, porra. O que você queria? Que alguém fosse se virar por você? Se quer isso, tá fodido, cara. Vai bater a cuca no poste. E olha, eu quero que você se foda, viu. Eu não vou deixar de comprar as minhas coisas, porque você se deu mal na América e quer voltar de baixo para a saia da mamãe. Se você quer comprar uma passagem? Vai à luta, pô.

TONHO – Paco, pelo menos uma vez na vida poderia fazer uma coisa decente: ajudar um cara que está estrepado, mesmo.

PACO – Não dou arrego, para sacana algum. Ninguém nunca me deu nada.

TONHO – Eu te ajudei.

PACO – Ajudou uma ova. Queria tirar uma casquinha de mim.

TONHO – Que é isso, Paco.

PACO – É, pensa que eu não te manjo. O jeito que você me olhava. Me comia com os olhos.

TONHO – Só queria ser o seu amigo.
 PACO – Tá bom. Aposto que ficava a noite toda batendo punheta.
 Doido para me comer, se eu bobeasse.
 TONHO – Você deve ter levado uma vida desgraçada, pra não acreditar
 em ninguém (JOFFILY, 2002).

Nesse trecho, Paco age de maneira contraposta a de Tonho, pois enquanto este solicita a compaixão, aquela a repudia. Paco aparece em cena com uma bota vermelha e a exhibe para o colega de quarto. Além de exhibir, informa o valor: a mesma quantia que gastaria para retornar ao Brasil.

Nesta fábula, não aparece um par de sapatos para gerar um conflito, mas sim, um par de botas de cor vermelha. Mulheres são mais fascinadas em sandálias e botas e, o estilo de Paco, juntamente com o frio de Nova Iorque, com certeza, um par de botas atrairia mais a sua atenção. E, detalhe: na cor vermelha. Para Chevarlier e Gheerbrant (2019, p. 944), vermelho é

Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio da vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais. [...] O vermelho escuro, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o segredo da vida.

Vermelha é considerada uma cor quente, que significa paixão, energia e excitação. Essa cor está associada ao poder, à guerra, ao perigo e à violência. Essa caracterização, de um certo modo, pode ser associada a personagem Paco, pois é uma garota misteriosa, arrojada, agressiva, que, nesse momento, tem o poder financeiro, pois conseguiu pagar 500 dólares em um par de botas de cor vermelha.

Figura 26 - Filme 2 perdidos numa noite suja (2002)





Fonte: Plataforma YouTube

Tonho senta na cama e Paco vai atrás. Nesse instante, Paco compara a sua vida com a de Tonho e conclui que a sua vida é muito melhor que a dele; logo, não é ela quem tem “uma vida desgraçada”. Tonho para por alguns segundos, pega a arma e vai em direção a Paco.

TONHO – Quanto é que custou mesmo essas botas?

PACO – Quinhentinhas.

TONHO – Olhando bem, até que você tem razão. Elas são mesmo muito bonitas. *(Paco aponta a arma para Paco.)*

PACO – O que é isso? Vira essa merda pra lá, pô. Que que é? Não está querendo roubar o meu pisante, tá?

TONHO – Não precisa ficar com medo não, Paco. Não vou te roubar. Está sem bala.

PACO – Onde é que você arrumou isso, hein?

TONHO – Achei na rua.

PACO – Desde quando se acha uma pistola dessas na rua? Revólver não nasce em árvore.

TONHO – No lugar errado, na hora errada. Os caras mataram o outro, jogaram a arma fora. Eu vi e resolvi pegar.

PACO – Pra quê?

TONHO – Sei lá. Vi no chão e resolvi pegar pra mim (JOFFILY, 2002).

Outro elemento da obra dramática que aparece novamente em cena: a pistola. Paco, em alguns instantes, sente intimidada por Tonho, onde apenas se acalma quando descobre que na pistola não tem nenhuma bala. Uma arma de fogo surge novamente em cena para demonstrar que consegue desviar o foco do poder em apenas alguns segundos.

Figura 27 - Filme 2 perdidos numa noite suja (2002)



Fonte: Plataforma YouTube

Paco diz que fará muito sucesso com as botas. Tonho pede que ela coloque as botas com uma minissaia, porque ficará muito bonita assim. Nesse momento, ambos começam a se beijar e acariciar. De repente, Paco pega um alicate e prende a mão de Tonho. Este começa a gritar e pergunta o que ocorreu. Paco diz que nunca mais a toque, pois é a “Paco, maluca, perigosa!” (JOFFILY, 2002) e sai da casa.

Quando retorna, não encontra Tonho. Ela o chama e procura em todos os lugares. Fica estressada, pois acredita que foi embora para o Brasil, e começa a quebrar os móveis e a decoração da casa.

Tonho retorna e verifica que o interior do galpão está todo quebrado. Pergunta o que houve e Paco disse que estava cansada daquela decoração. Começa a cheirar cocaína e dizer que necessita de um som potente para ficar conhecida. Tonho diz para ela comprar, mas ela diz que está sem dinheiro. Desse modo, Tonho pede para ela devolver as botas e reaver os quinhentos dólares. Paco diz para tirar os olhos de suas botas. Tonho mostra a arma e informa que existe uma maneira para ambos conseguirem o dinheiro de que tanto precisam: roubando.

Paco gostou do plano do assalto: liga para um cliente e vai até a sua casa fazer um programa. Nesse momento, Tonho chega com a arma e os dois roubam o cliente ricoço de Paco. Dessa maneira, Tonho consegue o dinheiro para comprar uma passagem para o Brasil e Paco, para adquirir o som que tanto almeja.

Durante o assalto, o cliente entrega o dinheiro. Paco acha pouco e começa a torturá-lo. Enquanto isso, Tonho vai ao quarto e pega alguns objetos. Quando retorna, vê Paco arrancando os dentes do cliente. O parceiro pergunta o que houve, e ela diz que quer mais dinheiro e está sendo enganada. Tonho implora para parar, pois tem dinheiro e objetos suficientes, porém Paco quer continuar insistindo para conseguir mais grana. O cliente aponta um quadro na parede, atrás do qual há um cofre escondido e ambos conseguem mais dinheiro. Não satisfeita, Paco bate a cabeça do cliente na mesa e ele cai desfalecido.

Tonho e Paco retornam para casa; ele preocupado; ela, eufórica. Paco planeja mais assaltos a seus clientes, utilizando violência física e psicológica. Tonho pergunta se está maluca e ela diz que sim. Tonho teme a polícia, porém Paco não está preocupada. Quer ser conhecida pelos jornais como “Paco, maluca, perigosa. A exterminadora de escrotos” (JOFFILY, 2002).

Preocupado com a reação de Paco, Tonho decide dividir o dinheiro e os objetos que conseguiram com o assalto. O combinado foi dividir meio a meio: dois mil dólares no cofre, quinhentos dólares num canto do armário, caneta, corrente, abotoadura, chaveiro, relógio, broche e anel. Durante a divisão, Paco diz, no entanto, que, como foi ela quem recorreu à violência, os dois mil dólares são dela, além da metade dos quinhentos dólares. Após várias discussões, fica com esses valores, além da caneta, corrente e abotoadura.

Tonho fica desanimado, pois a ideia foi sua e precisava dos quinhentos dólares para comprar a sua passagem e retornar ao Brasil. Ao olhar os objetos, verifica que todos têm o nome do cliente gravado. Descobre que não pode vender de imediato e voltar para o Brasil. Paco diz para ele se entregar para a migra, que voltará para o Brasil imediatamente.

Figura 28 - Filme 2 perdidos numa noite suja (2002)



Fonte: Plataforma YouTube

Paco diz que dificilmente a polícia acreditará que foi ela quem assassinou o senhor, pois ela é garota e não tem passagem, diferentemente dele. Paco ainda diz que Tonho é apaixonado por ela e, por isso, os dois moram juntos. Tonho senta na cama, abre a sua bolsa, começa a chorar e confessa que sempre aturou Paco porque a ama muito.

Após ouvir a declaração de Tonho, Paco se aproxima e questiona esse amor, porque é “veado e frouxo”. Se fosse homem, jamais agiria assim, havia declarado e agido. Chama de “Maria Tonha, bichona!” Tonho pede que ela fique quieta e Paco começa a gritar “Maria Tonha, bichona, louca!”. Descontrolado, aponta a arma para ela.

Figura 29 - Filme 2 perdidos numa noite suja (2002)



Fonte: Plataforma YouTube

Paco recorda que a pistola não tem bala. Tonho tira uma bala da blusa e a coloca na arma. Paco pede que abaixe a arma e diz que os dois precisam conversar. Tonho diz que não tem mais conversa entre os dois e pede que Paco entregue todo o dinheiro e os objetos do assalto e a moça faz isso imediatamente. Não satisfeito, pede as botas também. Paco as entrega e diz que estão quites.

Tonho informa que ainda não estão quites e pede que Paco tire a roupa. Paco implora que não faça isso com ela. Com a arma apontada para sua cabeça, Paco tira a roupa. Tonho pergunta qual é o nome verdadeiro dela e pede que responda várias vezes. Aos berros, responde “Rita”. Paco pede que ele “termine o serviço”, mas Tonho diz que não é veado, sempre a desejou, porém não vai forçar uma relação sexual. Coloca um casaco em Paco, pega o dinheiro, os objetos e as botas e vai embora. Paco, chorando, corre até a porta e pede que Tonho volte.

3.7 A saga de Paco e Tonho no século XXI: o enredo (ainda) continua

A sequência do filme de 2002 que elegemos para comentar é a que representa a ocasião em que Tonho presencia, à distância, o assassinato de um rapaz nas ruas de Nova Iorque.

Figura 30 - Sequência do filme 2 perdid0s numa noite suja (2002)



Fonte: Plataforma YouTube

Após andar por várias ruas novaiorquinas e descer uma escadaria, no período noturno, Tonho percebe que, num determinado local de seu percurso, havia alguns homens discutindo, em língua espanhola, uma determinada situação. Percebendo o

perigo, decidiu se esconder entre vários tambores azuis e aguardar ali o desfecho da conversa.

De repente, ouvem-se tiros e Tonho se agacha. Quando o veículo sai de cena, ele se aproxima do homem caído e, sem hesitar, pega a arma que estava sobre o seu corpo. Não preocupou em verificar se o rapaz ainda estava vivo ou não, tampouco em realizar uma tentativa de salvamento. Com essa atitude, percebemos a falta de empatia e compaixão da personagem Tonho. De repente, isso ocorreu por viver como estrangeiro em um país no qual não se adaptou, por onde passou por situações muito difíceis, como desemprego e prisão.

Viver em outro país é, além de um sonho, uma decisão desafiadora. É também conhecer uma nova cultura, criar relações com indivíduos de outras nacionalidades, aprender e aperfeiçoar um idioma (neste caso, a língua inglesa), desenvolver maturidade e autoridade. Porém, às vezes, não sai como o planejado (e esse é o caso da nossa personagem). Tonho, provavelmente, por não conhecer as regras do novo país a ser conquistado e, tampouco, seguir recomendações de pessoas com experiências, não teve histórias boas para contar. Esse fato pode ser confirmado em base da ação, já apresentada, do Paco quando procura ensinar as pronúncias corretas das palavras de língua inglesa e Tonho fica estressado com a situação e afirma já saber pronunciá-las.

A falta de empatia e compaixão com a personagem deitada no chão, que acabou de ser baleada, nos faz refletir sobre o desprezo pela vida humana apontada pelo comportamento de Tonho. E esse comportamento prenuncia a cena final deste filme: momento que Tonho pede para a Paco tirar as roupas e a abandona no galpão onde moravam.

Na imagem da sexta sequência, a posição da câmera está bem próxima da personagem deitada (*zoom-in*), focalizando, no centro da cena, o objeto tão desejado por vários seres humanos: uma pistola automática, o símbolo do poder e da “solução” de vários problemas. No âmbito da obra cinematográfica, esse objeto de desejo é decisivo. A sensação que esse tipo de movimento (da câmera) causa nos espectadores é a de atenção redobrada (destaque), uma vez que a câmera chegou bem perto da personagem caída, no qual destacou a pistola automática.

Tanto na peça de Plínio Marcos quanto nas adaptações cinematográficas, a arma de fogo (revólver e pistola) faz parte do cenário e da trama. Significando força, poder e

segurança para muitas pessoas, esse objeto aparece recorrentemente em diversas peças de Plínio Marcos, em que integra a representação do universo marginalizado, seja dos delinquentes ou criminosos, seja dos policiais, que, por princípio, têm como missão, proteger e garantir a ordem no país.

Em *Dois perdidos numa noite suja*, as obras dramáticas e cinematográficas trazem, à baila, as personagens Tonho e Paco. Nas três obras apontam Tonho como uma personagem aparentemente bondosa, batalhadora e com um certo grau de escolaridade, que sofreu mudanças de personalidade devido a exclusão social que tolerou. E essa exclusão ocorreu em três contextos diferentes: em 1966, na obra dramática; 1970 e 2002, nas obras cinematográficas. Relembrando que a arte tem como intenção, dentre várias, de denunciar ações existentes em um local e, desse modo, percebe-se, que no Brasil (e em vários países) ainda não superaram esse problema, devendo realizar políticas públicas voltadas a promoção cultural do cidadão, bem como o aperfeiçoamento de sua condição para a viabilização de seu ingresso efetivo.

Ocorre com o/a Paco também a exclusão social, devido à ausência de investimentos nas áreas social, educacional, cultural, saúde, esporte etc. A desigualdade social brasileira é um legado do período colonial, que se deve à influência ibérica, à escravidão e aos padrões de posses latifundiárias. Desse modo, aspectos como racismo, discriminação de gênero, alta tributação de impostos e o desequilíbrio da estrutura social só agravam a desigualdade brasileira.

Nesse viés, o dramaturgo Plínio Marcos repousa a maior parte de sua produção na poética associada ao sofrimento e a dor causada pela marginalização e subalternidade (desemprego). As suas personagens estão ligadas aos problemas do subdesenvolvimento, que entram em choque entre culturas diferentes, superpostas numa relação de dominação. Em decorrência disso, Tonho e Paco são membros participantes da cultura dominada no qual são expostas às pressões de atração e de repulsão que a cultura dominante exerce sobre a dominada.

4 A CONTEMPORANEIDADE PELO FIO DE UMA NAVALHA

De acordo com Enedino, Silva e Bulhões (2016), a dramaturgia de Plínio Marcos traz comportamentos, linguagens e, especialmente, um grande desafio de viver à margem

da sociedade numa condição pós-moderna. Na obra dramática *Navalha na Carne*, peça que “Plínio concluiu em três noites” (MENDES, 2009, p. 158), movimentam-se em cena apenas três personagens consideradas à margem da sociedade: a prostituta Neusa Sueli, o cafetão Vado e o empregado homossexual (Veludo) de um hotel de quinta classe.

Segundo Mendes (2009), uma portaria publicada pelo Departamento de Polícia Federal em 19 de junho de 1967 proibiu a encenação da peça *Navalha na Carne*. Após assistir ao ensaio desse espetáculo para alguns convidados, no Rio de Janeiro, a atriz brasileira Tônia Carrero viu naquela obra a oportunidade de superar o estereótipo da “mulher glamourosa, bonita, enjoadinha” (MENDES, 2009, p. 164). Assim, decidiu entrar na luta contra a censura e a liberação da peça terminou no gabinete do Ministro da Justiça, para onde foram Tônia Carrero e Plínio Marcos. Devido à pressão sofrida, o ministro liberou o espetáculo para maiores de 21 anos e a expedição da ordem de liberação foi publicada no dia 06 de setembro daquele mesmo ano.

A partir de outubro de 1967, no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro, esse espetáculo foi representado por Tônia Carrero (Neusa Sueli), Nelson Xavier (Vado), Emiliano Queiroz (Veludo). Fauzi Arap foi encarregado da direção da peça. Tônia relembra:

Quando eu fiz Neusa Sueli engordei oito quilos, botei enchimento no peito, um traseiro enorme, deixei o cabelo sem pintar. As minhas rugas, que o Ivo Pitanguí tinha tirado, eu pus todas de volta. Minha figura era uma tristeza, lamentável. Meu irmão falou assim: “Eu não vou ver, é uma vergonha”. Eu era casada desde 1964 com o César Thedim, que ajudou a Sara Ferez a fazer o cenário. César me aconselhava: “Não diga palavrão, não vai ficar bem; diga vaca, galinha, piranha em lugar de puta; eu duvido que Barbara Heliadora vá gostar de ouvir você falando essas coisas”. Realmente, a Barbara disse: “Olha, fica muito pesado na sua boca, troca”. Mas eu fui com a cara e a coragem e isso é que foi um espanto (Apud MENDES, 2009, p. 164).

Navalha na Carne, escrita em 1967, é uma obra dramática estruturada em um ato. De acordo com o site *Enciclopédia Itaú Cultural* (2019), a peça apresentada no Rio de Janeiro em 1967 foi parcialmente censurada e só retornou aos palcos, com montagem na íntegra, em 1980. O espetáculo de Tônia Carrero, Nelson Xavier e Emiliano Queiroz conquistou diversas premiações, entre elas, o Prêmio Molière e da Associação de Críticos Cariocas para a atriz Tônia Carrero.

A peça tem como espaço um sórdido quarto de hotel de quinta classe, com um guarda-roupa bem velho, um espelho de corpo inteiro, uma cama de casal, um criado-mudo e uma cadeira velha. Após a tentativa de realizar alguns programas, Neusa Sueli retorna ao seu quarto e encontra o cafetão Vado, deitado na cama, a ler uma revista em quadrinhos. Está furioso com Neusa, pois não encontrou o dinheiro que costumava deixar no criado-mudo, e começa a agredi-la verbal e fisicamente por isso. A prostituta informa que havia deixado o dinheiro no lugar combinado e, após algumas discussões, suspeita que Veludo, ao limpar o seu quarto, tenha furtado o dinheiro para gastá-lo com o jovem do bar. Após essa afirmação de Neusa Sueli, Vado pede que ela chame o empregado para descobrir a verdade. “Interrogatório nos mais persuasivos métodos policiais, e Veludo acaba confessando que tirou a quantia destinada a Vado: a metade fora para o resistente rapaz do bar e a outra metade para a maconha” (MAGALDI, 2008b, p. 207).

Figura 31 - Peça Navalha na Carne (1967)



Fonte: <http://www.todoteatrocarioca.com.br/espetaculo/6166/navalha-na-carne>

A partir desse momento, percebe-se que as três personagens estão envolvidas em uma relação de tensão psicológica e violência, associadas estreitamente (ainda que não haja menção explícita) ao submundo (à margem) em que vivem, às ocupações sociais que exercem, às práticas sociais que os caracterizam e, por que não dizer, à questão da sexualidade de Veludo. “O círculo vicioso em que vivem as três personagens revela a dependência e a dificuldade de tomada de novos rumos por parte delas” (ARAÚJO, 2015, p. 40).

Após a promessa da devolução do dinheiro e a entrega do cigarro de erva a Vado, percebe-se um princípio de reconciliação. Vado e Veludo insinuam uma cena ambígua,

que é cortada por Neusa Sueli ao expulsar Veludo de seu quarto. Na saída de Veludo, uma cena de humilhação a Neusa Sueli e de troca de xingamentos:

[...]

VADO – Você é enganadora.

NEUSA SUELI – Você anda por aí. É só perguntar pra qualquer uma. Elas te dizem como a barra anda pesada.

VADO – Isso é desculpa de velha.

NEUSA SUELI – Velha, não.

VADO – Velha, sim. Todo mundo te acha um bagaço. Não viu o que o Veludo disse?

NEUSA SUELI – O que foi?

VADO – Te chamou de galinha velha.

NEUSA SUELI – Despeito de bicha.

VADO – Falou certo. Você está velha mesmo.

NEUSA SUELI – Só porque você quer.

VADO – É, né? Mostra os teus documentos.

(Vado vai pegar a bolsa de Neusa Sueli, ela o impede.)

NEUSA SUELI – Tenho trinta anos.

VADO – Deixa eu ver os papéis.

NEUSA SUELI – Que onda besta!

VADO – Deixa eu ver.

NEUSA SUELI – Não torra a paciência!

VADO – Está com medo?

NEUSA SUELI – Medo, não. Acho besteira.

VADO – Mentiu, agora não quer que prove a tua idade.

NEUSA SUELI – Tenho trinta.

VADO – No mínimo cinquenta anos [...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 162-163).

Nos e pelos diálogos, alguns temas emergem e se entrecruzam: homossexualidade, desrespeito à mulher, ao envelhecimento e cafetinagem (relação de poder). O modo como o “homossexual” é abordado pelo dramaturgo Plínio Marcos, evidencia uma desqualificação, isto é, um ser desprezível que diversas vezes é percebido pela sociedade. Ao levar essa personagem ao palco, o dramaturgo convida a plateia a refletir sobre o preconceito que o homossexual masculino enfrenta. Na peça *Navalha na carne* (1967), a personagem Veludo, faxineiro homossexual, é vítima de humilhação e violência.

De acordo com o *site Instituto Maria da Penha – IMP*⁹ (2021), estão previstos cinco tipos de violências domésticas contra a mulher, na Lei Maria da Penha: física, psicológica, moral, sexual e patrimonial (Capítulo II, art. 7º, incisos I, II, III, IV e V).

⁹ <https://www.institutomariadapenha.org.br/>

Essas agressões são consideradas complexas, perversas e têm graves consequências para a mulher.

Segundo o *site IMP* (2021), a violência física é “entendida como qualquer conduta que ofenda a integridade ou saúde corporal da mulher”: como exemplos o espancamento, atirar objetos, sacudir e apertar os braços, estrangulamento, sufocamento, lesões, ferimentos e torturas.

De acordo com o *site IMP* (2021), a violência psicológica é “considerada qualquer conduta que cause dano emocional e diminuição da autoestima, prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento da mulher, vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões”: como exemplos as ameaças, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento (proibir de viajar e de estudar, de falar com parentes e amigos), vigilância constante, perseguição, insultos, chantagem etc.

Com efeito, cumpre ressaltar que

[...] a violência é uma “representação” e não uma descrição, mostrando-se, por essência, na ficção. Ao discurso dramático (ficcional), cabe a amarga tarefa de situar a violência, de colocá-la no interior de uma cena viva, de conferir-lhe o peso da experiência por meio da representação (ENEDINO; SILVA; BURGO, 2021, p. 96).

A violência sexual, por sua vez, “trata de qualquer conduta que constranja a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força” (IMP, 2021): como exemplos, estupro, obriga a mulher a realizar atos sexuais que causam desconforto ou repulsa, impedir o uso de métodos contraceptivos, forçar a mulher a abortar, forçar matrimônio, gravidez ou prostituição, limitar ou anular o exercício dos direitos sexuais e reprodutivos da mulher.

A violência patrimonial é “qualquer conduta que configure retenção, subtração, destruição parcial ou total de seus documentos pessoais, objetos, bens, valores e direitos, instrumentos de trabalho” (IMP, 2021): exemplos, furto, extorsão, dano, controlar o dinheiro, deixar de pagar pensão alimentícia, estelionato, causar danos propositais a objetos da mulher que ela goste etc.

A violência moral, de acordo com IMP (2021), “é considerada qualquer conduta que configure calúnia, injúria ou difamação”: a título de exemplo, acusar a mulher de traição, expor a vida íntima, fazer críticas mentirosas, rebaixar a mulher por meio de xingamentos que incidem sobre a sua índole etc.

Já envelhecer é um processo natural e inevitável; porém, traz muitos desafios, especialmente, para as mulheres. Nesse processo, muitas mulheres enfrentam questões

relacionadas a cobranças sociais por padrões de beleza e comportamento. De acordo com a psicóloga Ethel Poll¹⁰ (2019),

O preconceito em relação ao envelhecimento na mulher é muito amplo. Existe algo na sociedade que cobra certos comportamentos da mulher durante a vida toda. Na velhice, parece que ocorre uma sequência dessa realidade. Por isso essa cobrança por juventude, por realizar procedimentos de beleza, por não aparentar a idade que tem. No entanto, se esquece do principal, que é avaliar a qualidade de vida, se a pessoa está bem, está feliz, se contribui para a autoestima. Esse é o ponto.

Outra situação apontada nos discursos acima é sobre a cafetinagem. A cafetinagem é considerada crime no Brasil, dado pela exploração sexual comercial de outra pessoa. Geralmente, o cafetão e a cafetina utilizam-se do meio do poder (dinheiro e comando de um local) para realizar a prostituição em seus prostíbulos, bordeis, cabarés, boates, bares etc. Muitas vezes, para ocorrer a prostituição nesses locais, acontecem a tortura, captura/sequestro de pessoas, a forçar relações sexuais etc.

Ao levar as personagens prostituta e cafetão ao palco, Plínio Marcos convida a plateia a refletir sobre diversos aspectos, dentre eles, o preconceito e a violência que uma prostituta sofre em diversas sociedades, especialmente as machistas e patriarcais. Na peça *Navalha na carne* (1967), a personagem Neusa Sueli, prostituta, é vítima de humilhação e violência nas mãos do seu cafetão Vado.

A personagem Neusa Sueli, após sofrer diversas violências físicas e psicológicas, tenta inverter a situação em que se encontrava: com uma navalha em mãos, insinua que Vado cumpra com os seus deveres de cafetão:

[...]
 NEUSA SUELI – Vou te dar a grana. (*Pega o dinheiro na bolsa.*) Está aí todo o dinheiro que tenho. Pronto. É seu. Está contente?
 VADO – Tá legal. Assim é que é. Agora, tchau mesmo!
 NEUSA SUELI – Não, você não vai saindo assim, não. Não leva a minha grana? Não é meu cafetão?
 VADO – Vê se me esquece, velhota!
 NEUSA SUELI – Você não vai se arrancar!
 VADO – E por que não?
 NEUSA SUELI – Nós vamos trepar.
 VADO – Tá caducando?
 NEUSA SUELI – E vai ter que ser gostoso.

¹⁰ <https://holiste.com.br/envelhecimento-feminino-preconceitos/>

[...]

(Neusa Sueli fecha a porta do quarto e guarda a chave no seio.)

NEUSA SUELI – Viu? Já se tocou?

[...]

VADO – *(Deitando na cama.)* Boa noite, velha!

NEUSA SUELI – *(Pega a navalha.)* Vado, se você dormir, eu te capô, seu miserável!

VADO – Que é isso? Tá louca?

NEUSA SUELI – Estou. Estou louca de vontade de você. Se você não for comigo agora, não vai nunca mais com ninguém.

VADO – Mas o que é isso, mulher?

NEUSA SUELI – Pode escolher, seu filho-da-puta! [...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 166-167).

Figura 32 - Peça Navalha na Carne (1967)



Fonte: <http://www.todoteatrocarrioca.com.br/espetaculo/6166/navalha-na-carne>

Ao se ver acuado, Vado começa a tratar bem Neusa Sueli, fala macio e finge seduzi-la, num intenso processo de manipulação (forma de poder do masculino sobre o feminino). A prostituta se rende e desfaz-se da arma. Vado, sentindo-se seguro, sai de cena e a deixa sozinha:

[...]

NEUSA SUELI – Você sabe conversar.

VADO – Que nada! Sou é da firmeza. Meu defeito é brincar muito.

NEUSA SUELI – Eu estou na merda... Eu estou na merda...

VADO – Que papo careca é esse?

NEUSA SUELI – Você me arreou.

VADO – Não complica. Larga o ferro e está tudo legal.

(Neusa Sueli deixa cair no chão a navalha que segurava.)

VADO – Assim. Bonitinha. É gamada em mim, pra que fazer guerra?

(Vado aproxima-se de Neusa Sueli, que está sentada na cama. Vado começa a acariciá-la, enquanto disfarçadamente, retira a chave da porta que estava no seio de Neusa Sueli. Em poder da chave, ele se

encaminha pra porta, abre-a e sai. Neusa Sueli, quando percebe que Vado saiu, corre até a porta e grita:)

NEUSA SUELI – Vado!... Vado!... Você vai voltar?... Você vai voltar?...

(Neusa Sueli fica por algum tempo parada na porta, depois volta, pega um sanduíche de mortadela, senta-se na cama, fica olhando o vazio por algum tempo. Depois, prosaicamente, começa a comer o sanduíche.) (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 169).

Figura 33 - Peça Navalha na Carne (1967)



Fonte: <http://www.todoteatrocarioca.com.br/espetaculo/6166/navalha-na-carne>

Prado (1987b, p. 218) observa que o ponto de convergência entre as três personagens “é a luta feroz em torno de posições de superioridade e inferioridade, a ânsia de agredir para não ser agredido, de dominar para não ser dominado”.

Para Magaldi (2008b), a matéria primordial que distingue as personagens é a tristeza em face de diferentes formas de aprisionamento: Veludo é prisioneiro do vício e obrigado a furtar dinheiro de Neusa Sueli para “comprar” o afeto de um rapaz; Vado, também prisioneiro do vício, precisa do dinheiro da prostituta para conseguir se sustentar e conquistar mulheres mais jovens e bonitas; Neusa Sueli, apaixonada por Vado, submete-se a humilhações e violências de diferentes ordens (físicas, simbólicas, psicológicas) para ficar um pouco ao seu lado.

Nas peças de Plínio, predominam “a agressão física associada à verbal, constituindo o assim chamado “teatro agressivo” (estética recorrente no século XX e que se estende às tendências contemporâneas)” (ENEDINO; SILVA; BULHÕES, 2016, p. 33). As agressões entre as personagens, como verifica Araújo (2015), chega, em alguns

momentos, a pico de uma tensão quase insuportável, especialmente no que diz respeito ao poderio machista. “Assim, em muitos momentos, o prazer das personagens está em ver o outro sofrer, evidente demonstração do desgaste do contrato social na trama estabelecida por Plínio Marcos” (ARAÚJO, 2015, p. 76).

A partir desses fatos, a personagem Neusa Sueli consegue perceber seu sentimento de que os três são seres reduzidos a um destino inexorável de exploração pelo outro, falhas e frustrações: “Às vezes chego a pensar: poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo somos gente? Chego até a duvidar. Duvido que gente de verdade viva assim, um aporrinhando o outro, um se servindo do outro” (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 164).

Na percepção de Magaldi (2008b, p. 210), “A condição de objeto, de criaturas exiladas no mundo (no submundo), que Sueli intui, implica uma bonita nostalgia de transcendência, que engrandece a personagem e a recupera para uma ética superior”. Ainda na visão do crítico, toda obra de arte, em especial a dramaturgia e o teatro, não tem o intuito de chocar gratuitamente o público. Isso ocorre porque a peça denuncia “uma realidade, que precisa ser corrigida, ela acabaria por resguardar a sociedade de males que a solapam”. Vale dizer que essas palavras do crítico dirigem-se, particularmente, aos “infelizes [...] *consideranda* do Departamento de Polícia Federal, ao proibir a encenação total ou parcial de *Navalha na Carne* em todo o País” (MAGALDI, 2008b, p. 210).

4.1 Da margem aos palcos; dos palcos às telas (1969)

A peça *Navalha na carne* (original de Plínio Marcos) foi adaptada para o cinema, pela primeira vez, em 1969, com roteiro de Braz Chediak, Emiliano Queiroz e Fernando C. Ferreira. A equipe técnica foi composta pelo assistente de direção Sindoval de Aguiar, assistente de câmara Walter Nolausky, maquiador Luiz Abreu e assistente de montagem Jaime Justo. Laboratório Líder Cinematográfica, engenheiro de som Aloísio Viana, efeitos especiais Geraldo José e fotógrafo de cena Valentin. Equipe de produção Gilberto Lima e Souza e Fernando Lopes. Cenários de Cláudio Moura e montagem Rafael Valverde. Fotografia e câmera Hélio Silva.

Dirigido por Braz Chediak e produzido por Jece Valadão, o filme foi protagonizado pela atriz brasileira Glauce Rocha (encarnando a prostituta Neusa Sueli) e os atores também brasileiros Jece Valadão (o cafetão Vado), Emiliano Queiroz (o homossexual Veludo), Ricardo Maciel (rapaz do bar) e Carlos Kroeber (cliente). Em

1997, com texto escrito e dirigido por Neville d'Almeida, foi a vez de a atriz brasileira Vera Fischer ser a Neusa Sueli, o ator cubano Jorge Perugorría, o cafetão Vado, e o ator brasileiro Carlos Loffler, o homossexual Veludo.

O longa-metragem de 1969, com duração de uma hora e meia e com imagens em preto e branco, inicia-se com imagens de Neusa Sueli se arrumando em seu quarto. Logo depois, sai para realizar os seus programas. Nesse momento, aparecem cenas externas (de ruas) e a espera de Neusa Sueli para conseguir clientes, além de imagens de Veludo em um encontro amoroso com um rapaz do bar. Após muito tempo na rua à espera de um cliente, ocorre o programa.

Figura 34 - Filme Navalha na Carne (1969)



Fonte: Plataforma YouTube

Naquela noite, Neusa Sueli consegue atender apenas um cliente e, no final do expediente, retorna exausta para casa. Ao adentrar ao hotel, vê o rapaz do bar saindo do quarto de Veludo.

Figura 35 - Filme Navalha na Carne (1969)



Fonte: Plataforma YouTube

Ao entrar em seu quarto, encontra Vado deitado em sua cama. As cenas anteriores, que duram cerca de vinte e sete minutos, não possuem diálogos entre as personagens e, com as imagens e sons de carros e passos das pessoas, conseguimos compreender que os produtores do filme utilizaram a mesma fábula da peça para a montagem cinematográfica.

Figura 36 - Filme Navalha na Carne (1969)



Fonte: Plataforma YouTube

Percebe-se também que a obra cinematográfica de 1969 utiliza os diálogos da peça de Plínio Marcos, porém os palavrões são substituídos por vocábulos supostamente “menos ofensivos”:

<i>Navalha na carne</i> (1967) obra dramática	<i>A navalha na carne</i> (1969) obra cinematográfica
<p>[...] VADO – Então diz! Diz! Quero escutar. Diz de uma vez, antes que eu te arrebente. Por que eu fico com você? NEUSA SUELI – Por causa da grana. VADO – Repete, sua vaca! Repete! Repete! Anda! NEUSA SUELI – Por causa da grana. VADO – Repete mais uma vez. NEUSA SUELI – Por causa da grana. VADO – Mais alto, sua puta nojenta! NEUSA SUELI – Por causa da grana. [...] NEUSA SUELI – Sei... Sei, sim (<i>Chora.</i>) VADO – Para de chorar! Porra, será que vou ter de aturar até essa onda de choro? [...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 142-143).</p>	<p>[...] VADO – Então diz! Diz! Eu quero escutar. Diz, antes que eu te arrebente. Por que eu fico com você? NEUSA SUELI – Por causa da grana. VADO – Repete, sua vaca! Repete! Repete! Anda! NEUSA SUELI – Por causa da grana. VADO – Repete mais uma vez. NEUSA SUELI – Por causa da grana. VADO – Mais alto, sua vaca nojenta! NEUSA SUELI – Por causa da grana. [...] NEUSA SUELI – Sei... Sei, sim (<i>Chora.</i>) VADO – Para de chorar, pô! Será que eu vou ter de aturar essa onda de choro, também? [...] (CHEDIAK, 1969).</p>

Quadro 7 - Comparação dos discursos das personagens

Fonte: elaborado pela autora

À diferença nas escolhas lexicais não correspondem, no entanto, alterações na intensidade das cenas: tanto no filme quanto na peça, observam-se várias cenas com agressões psicológicas e físicas, reverberando-se, na obra cinematográfica, o tema da imposição do poder do sexo masculino sobre o feminino. Como afirma Araújo (2015, p. 73), “para descarregar sobre Neusa o seu ódio incontido, Vado se investe de todo o poder do ‘macho’ que ele aprendera a ser”. As ações de Vado estão repletas de uma misoginia que se manifesta no tratamento da mulher com quem tem um relacionamento e negócio.

Figura 37 - Filme *Navalha na Carne* (1969)



Fonte: Plataforma YouTube

Relevante mencionar que essas manifestações de violência por parte de Vado não se restringem à mulher; tanto na peça como no filme, Vado pratica violência psicológica e física também contra Veludo para conseguir sua confissão sobre o desaparecimento de seu dinheiro. Se, conforme conclui Araújo (2015, p. 41), “Veludo, zelador homossexual da pensão em que moram Neusa Sueli e Vado, é quem provoca o conflito inicial da trama ao roubar certa quantia de dinheiro do quarto do cafetão enquanto dormia”, não é forçoso afirmar que o tema do desrespeito aos homossexuais, já manifesto em *Dois perdidos*, ressurge, e com maior intensidade, em *Navalha na carne*. De acordo com o pesquisador Enedino (2009), quando Plínio Marcos foi indagado sobre a questão da homossexualidade, o dramaturgo enfatizou a necessidade de o teatro discutir tudo, para que a sociedade aceitasse melhor.

Figura 38 - Filme *Navalha na Carne* (1969)

Fonte: Plataforma YouTube

Em vista disso, Vado, cafetão, explorador de mão de obra de prostitutas, é um homem viril e violento. Em sua relação com as personagens, como reforça Araújo (2015, p. 41), “é aquele que supostamente representa o poder e o controle diante de todas as situações”, como ocorre logo no início da peça, quando agride Neusa Sueli pelo não repasse do dinheiro, mais adiante, quando interroga Veludo e, num terceiro momento, após fazer as pazes com Veludo, ao tentar forçá-lo a consumir maconha junto com ele. Assim, Vado está no domínio de todas as situações da trama.

Quanto ao espaço por onde transitam as personagens, há algumas diferenças entre a obra cinematográfica e a peça. No cinema, existem as gravações no estúdio (quarto de Neusa Sueli) e no ambiente externo (ruas e comércio local). A maior parte das filmagens ocorre no quarto de Neusa Sueli (com uma cama de casal, um criado-mudo, uma pia, um espelho pequeno, uma mesa pequena, duas cadeiras, uma caixa de madeira, uma cômoda, uma penteadeira, sendo todos os móveis velhos). E na peça de Plínio Marcos, apenas em um sórdido quarto de hotel de quinta classe, com pouquíssimos móveis velhos nesse espaço.

Pode-se observar que a primeira adaptação realizada (do teatro para o cinema) de *A navalha na carne*, tem a presença de vários elementos em comum: as personagens principais, o espaço (quarto), à época, a sequência dramática e as falas/diálogos. O que diferencia do teatro para o cinema é que, na transposição realizada, são expostos alguns detalhes que, na obra dramática, ficam apenas subentendidos ou citados nos discursos das personagens, como, por exemplo, a realização de atendimento de clientes por Neusa Sueli e seu percurso nas ruas, a limpeza realizada por Veludo na pensão, etc.

4.2 Três tábuas e nenhuma lei: o corte da navalha de 1969

Para adentrarmos esse universo cinematográfico em que circulam seres que não têm voz e compreendermos a força narrativa ou as particularidades estilísticas da obra cinematográfica *A navalha na carne*, de 1969, começamos pelo fato de o filme ter sido produzido em preto e branco.

No artigo “Representação em preto e branco”, Danielle de Noronha (2018) entrevistou alguns diretores cinematográficos para explicar essa técnica. Para a diretora de arte Monica Palazzo, a decisão da produção de uma obra em preto e branco deve ser prioritariamente baseada na necessidade narrativa do filme, ou seja: a escolha tem a ver com a história que está sendo apresentada e com a forma como ocorre. De acordo com o diretor de fotografia Alziro Barbosa, o preto e branco reserva sempre a essência do sentido das coisas, já que, sem a possibilidade de distração das cores, consegue preservar a essência da cena ou do objetivo, e vai a fundo no que são as personagens.

A sequência que selecionamos para comentar ocorre à noite e traz “grandes enfrentamentos” das/entre as personagens marginais em cena. Trata-se do primeiro contato entre a prostituta Neusa Sueli e o cafetão Vado. Após realizar programas, Neusa chega a seu quarto exausta e é interpelada com violência (verbal e física) por Vado, sem entender o motivo da agressão.

Figura 39 - Sequência do filme *Navalha na Carne* (1969)





Fonte: Plataforma YouTube

Normalmente, o conflito é o elemento literário e cinematográfico mais relevante, pois cria desafios em uma fábula, adicionando incerteza quanto ao alcance (ou não) da meta. No cinema, o modo como o diretor escolhe direcionar a câmera é muito importante, e qualquer movimento ou ângulo faz a diferença. Com esses conhecimentos em mãos, o diretor Braz Chediak planejou a sequência cinematográfica acima, colocando, primeiramente, o espectador como testemunha do conflito em cena: com quem está o dinheiro do cafetão Vado?

Ocorre a escolha da posição das personagens: nas primeiras imagens, as personagens estão centralizadas, depois cada uma fica em um canto na tela e, posteriormente, centralizadas novamente (com destaque maior para Vado). De acordo com Jullier e Marie (2009), em algumas condições, a centralização pode dar a ideia de uma personagem egocêntrica, que representa, nesta ocasião, a postura de Vado.

Quando as personagens ocupam os “cantos” da tela, Vado, está à esquerda, e Neusa Sueli, à direita. Geralmente, o lado esquerdo provoca mais incômodo para os olhos

do que o lado direito. Nesse sentido, faz que o espectador entenda, desde o início da cena, qual personagem está no controle da situação.

Retornemos à cena: Vado, deitado, levanta e começa a agredir Neusa Sueli. Gira a personagem e a mantém sempre no lado direito. Não satisfeito com os seus discursos negativos, a joga no chão e fica em cima dela (última imagem), sempre demonstrando para a personagem Neusa e o espectador que quem comanda a cena é ele. Utiliza-se da violência física e verbal para demonstrar sua insatisfação quanto ao desaparecimento de seu dinheiro (fato que, até então, Neusa Sueli desconhecia). Por meio das expressões faciais, Neusa Sueli demonstra dor e Vado, fúria. Pode-se dizer que ocorreu, nessa ocasião, uma violência (física e psicológica) doméstica. Por ser uma mulher (sexo frágil) e prostituta, sofreu violência por não ter deixado uma quantia em dinheiro no local combinado (no criado-mudo). Em nenhum momento houve tentativa de diálogo saudável, pois Vado, utilizando-se de sua força (homem) e função (cafetão), acreditou ser mais “adequado”, naquela situação, agredir a sua prostituta.

O modo como Vado estava vestido, aguardando a chegada de Neusa Sueli (apenas de short), sugere que não possui nenhum tipo de ocupação empregatícia (é apenas um cafetão). Em compensação, Neusa Sueli estava com o vestido que havia utilizado, à noite, na tentativa de fazer os seus programas, para conseguir dinheiro para ela e Vado. Chega em casa cansada e ainda leva uma sova por não ter o montante (desejado pelo cafetão) no criado-mudo.

4.3 A tela em transe: a navalha de 1997 em (nossa) carne

Com duração de uma hora e quarenta e cinco minutos, a segunda adaptação cinematográfica de *A navalha na carne*, de 1997, de Neville d’Almeida tem como personagens protagonistas Vera Fischer (Neusa Sueli), Jorge Perugorria (Vado) e Carlos Loffler (Veludo). No elenco também estão presentes os artistas Marcelo Saback, Isabel Fillardis, Guará Rodrigues, Pedro Aguinaga, Romeo Evaristo, Carlinhos de Jesus, Rafael Molina, Gilda Nery, e participações especiais de Carlinhos Brown, Netinho, Paulo Moura, Jade Aimara, Maria Lucia Godoy, Gerson Brenner, Rudy, Desiree Vignolli, Rafaela Fischer, entre outros. O espaço da obra cinematográfica não é mais “um sórdido quarto de hotel de quinta classe” (PLÍNIO MARCOS, 1984, p. 7), como está descrito na diegese pliniana.

Neville d'Almeida assim explica essa diferença:

Seria mais fácil filmar todo o filme dentro de um quarto. Mas, para o filme, a história não se passa dentro de um quarto. Tudo acontece numa noite, numa cidade: **Rio de Janeiro**.

Uma noite no Rio.

Dentro de uma cidade.

Dentro de uma casa.

Um quintal. Dentro do mundo. E dentro das mentes e dos corações dos personagens e também dos nossos queridos espectadores (D'ALMEIDA, 1997, p. 5) (Grifos do autor).

O filme de 1997 inicia-se com as imagens noturnas da cidade Rio de Janeiro: vista aérea do Mirante Dona Marta, a Baía de Guanabara, Central do Brasil, Aterro do Flamengo, Maracanã, Praça Mauá, Ponte Rio-Niterói, barcos na praia e letreiros coloridos.

Figura 40 - Filme Navalha na Carne (1997)



Fonte: Plataforma YouTube

Após se arrumar, Neusa Sueli surge na Boate Copacabana Salão. Em cena, Carlinhos de Jesus começa a dançar na pista da boate (onde também estão presentes prostitutas, cafetões, fregueses, entre outras figuras). Carlinhos de Jesus convida Neusa Sueli e ambos dançam na pista da boate.

Figura 41 - Filme Navalha na Carne (1997)



Fonte: Plataforma YouTube

Na pensão, surge Veludo em seu quarto. Um ambiente de cores, luzes e contradições: diversos móveis, materiais recicláveis, a parede repleta de imagens de artistas (como Rock Hudson, Cauby Peixoto, James Dean, Burt Lancaster etc.).

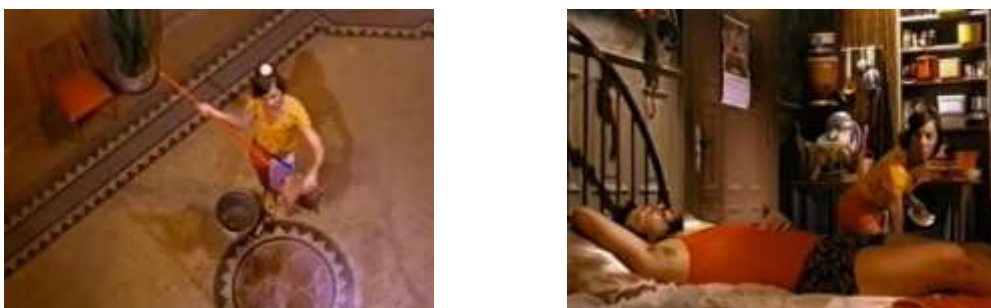
Figura 42 - Filme Navalha na Carne (1997)



Fonte: Plataforma YouTube

Após se arrumar, Veludo sai desse espaço para limpar as áreas externas da pensão e o quarto de Neusa Sueli. Na cena seguinte, Vado está dormindo no quarto de Neusa Sueli e, visto de cima, Veludo aproveita o momento para limpar esse espaço.

Figura 43 - Filme Navalha na Carne (1997)



Fonte: Plataforma YouTube

Surgem várias imagens da pensão e do calçadão do Rio de Janeiro. Pastor faz pregação. Prostitutas estão presentes em vários pontos da cidade. Neusa Sueli está em seu ponto à espera de um cliente, enquanto imagina seu casamento com Vado (seu cafetão).

Figura 44 - Filme Navalha na Carne (1997)



Foto: Plataforma YouTube

Então chega um cliente, que leva Neusa Sueli a um apartamento bonito, onde a força a manter relações sexuais com mais dois homens. Posteriormente, Neusa é amarrada, levada no porta-malas de um carro e deixada em uma estrada abandonada.

De acordo com Luciana Pereira Barboza (2018), algumas prostitutas costumam relatar que ocorrem situações de violência dentro e fora dos prostíbulos, onde agressões ou desrespeitos são constantes com mulheres que realizam programas. Desse modo, muitos clientes costumam dar calote, desrespeitam aos pactos estabelecidos (como os valores dos programas e os serviços que serão oferecidos) e, até mesmo, ameaçam com arma de fogo.

Figura 45 - Filme Navalha na Carne (1997)



Fonte: Plataforma YouTube

A personagem Neusa Sueli surge em outra cena exausta e vai para o quarto de pensão. Ao chegar a seu quarto, sua fisionomia muda da dor à raiva, por não encontrar Vado. Arruma-se e sai à procura do cafetão e o encontra sentado em uma mesa de bar,

acompanhado por uma garota jovem e bonita. Ao ver Neusa, Vado levanta e se aproxima da prostituta. No bar, o diálogo tenso e a agressão física:

NEUSA SUELI – Oi, você está aí?
 VADO – O que é que você acha?
 NEUSA SUELI – É que você nunca chega tão cedo.
 VADO – Não cheguei, sua vaca! Ainda nem saí!
 NEUSA SUELI (*surpresa com a grosseria de Vado.*) – Tá doente?
 VADO – Doente, o cacete!
 NEUSA SUELI – Não precisa se zangar. Só perguntei por perguntar.
 VADO – Mas pode ficar sabendo que estou com o ovo virado.
 NEUSA SUELI – Por que, meu bem?
 VADO – Não sabe, né? (*Vado pega Neusa Sueli pelo braço e a empurra em cima de uma mesa onde estão sentadas quatro mulheres, que se assustam com a grosseria. Independentemente da baixaria, o pagode continua tocando animadamente, ao fundo da cena.*) (D'ALMEIDA, 1997, p. 55-56).

Figura 46 - Filme Navalha na Carne (1997)



Fonte: Plataforma YouTube

Da mesma forma, na obra dramática de Plínio Marcos, esta é a primeira cena de confronto verbal entre as personagens, porém, na peça, ocorre dentro do quarto da prostituta, e não em um bar carioca, com outras personagens:

(*Ao abrir o pano, Vado está deitado na cama, lendo uma revista de história em quadrinhos. Entra Neusa Sueli.*)
 NEUSA SUELI – Oi, você está aí?
 VADO – Que você acha?
 NEUSA SUELI – É que você nunca chega tão cedo.
 VADO – Não cheguei, sua vaca! Ainda nem saí!
 NEUSA SUELI – Tá doente?
 VADO – Doente, o cacete!
 NEUSA SUELI – Não precisa se zangar. Só perguntei por perguntar.
 VADO – Mas pode ficar sabendo que estou com ovo virado.
 NEUSA SUELI – Por que, meu bem?
 VADO – Não sabe, né?
 NEUSA SUELI – Não sou adivinhona.

VADO – Quer bancar a engraçada? Vou te encher a lata de alegria. (*Vado começa a torcer o braço de Neusa Sueli.*) Gostou? (PLÍNIO MARCOS, 1984, p. 8-9).

Figura 47 - Filme Navalha na Carne (1997)



Fonte: Plataforma YouTube

Na cena seguinte, Neusa Sueli sofre várias agressões físicas e verbais e Vado explica o porquê de estar tão furioso: não encontrou o dinheiro da prostituta dentro da gaveta do criado-mudo. Neusa começa a refletir e se recorda de ter visto o garoto do bar sair do quarto de Veludo. Fazia tempo que Veludo esperava ter um encontro íntimo com o rapaz, porém este não cedia, senão mediante pagamento para realizar os desejos sexuais do faxineiro. Desse modo, Neusa associou o desaparecimento do dinheiro com o encontro íntimo entre Veludo e o garoto do bar. Ao conhecer a história, Vado se irrita e o procura. Na obra cinematográfica, a cena ocorre na praia:

Onda do mar batendo na pedra.
 A água lambe a pedra, deixando-a úmida, com reflexos de luz.
 Espuma da onda sendo absorvida pela areia úmida.
Plano Geral da enorme pedra do Arpoador.
 Algumas pessoas estão passeando pelos caminhos da pedra.
 Uma onda enorme arrebenta.
 Câmera acompanha todo o movimento da onda.
 A onda quebra, avança em direção a pedra e a câmera encontra Veludo através da onda.
 Ponto de Vista da onda: câmera vai até Veludo, que está sentado olhando o mar e apalpando as pernas de um garotão marombado.
 Em primeiro plano: Veludo.
 Ao fundo do quadro surgem Vado e Neusa Sueli.
 NEUSA SUELI – Veludo, Veludo!...
 VADO – Chama mais alto. Todo veado é surdo.
 NEUSA SUELI (*gritando.*) – Veluuudoo...!!!
 Veludo se vira e vê Vado e Neusa Sueli avançando velozmente em sua direção. O garotão, prevendo confusão, afasta-se de Veludo que, apesar da gritaria, permanece calmamente sentado.

VELUDO – Chamou, Neusa Sueli?

VADO – Oi, bichona.

Veludo esboça um olhar de desprezo sobre o comentário de Vado e entra em cena na direção da câmera...

Corta! para *Plano Geral*...

Veludo levanta-se.

VELUDO – O senhor está aí, Seu Vado? [...]. (D'ALMEIDA, 1997, p. 75-76).

Esta mesma cena (na obra dramática) ocorre no quarto de Neusa Sueli, quando a prostituta vai à porta do quarto chamar por Veludo:

NEUSA SUELI (*Vai até a porta do quarto e chama:*) – Veludo! Veludo! (*pausa.*) Não escutou.

VADO – Chama mais alto. Todo veado é surdo.

NEUSA SUELI – Veludo! Veludo!

VELUDO (*fora de cena.*) – Quem me chama?

NEUSA SUELI – Quarto três.

VELUDO – Já vai. [...]

VELUDO – (*Na porta do quarto.*) Chamou, Neusa Sueli?

VADO – Entra, bichona.

VELUDO – Com licença. (*Veludo entra.*)

VADO – Vai entrando, seu puto.

VELUDO – O senhor está aí, Seu Vado?

VADO – Estou, sim.

VELUDO – É o senhor que quer falar comigo, ou é a Neusa Sueli? Adoro esse nome: Neusa Sueli.

VADO – Fecha a porta e deixa de frescura.

VELUDO – (*Fecha a porta.*) Pronto, Seu Vado.

[...] (PLÍNIO MARCOS, 1984, p. 17-19).

Figura 48 - Filme *Navalha na Carne* (1997)



Fonte: Plataforma YouTube

Vado agride física e verbalmente Veludo com a intenção de obter a confissão do desaparecimento do dinheiro. Dessa maneira, Vado, cáften, explorador de meretrizes, é a representação, no espaço ficcional, do arquétipo do homem viril e violento. Sua relação com as *personas*, tanto na obra dramática como na cinematográfica, se materializa como “[...] aquele que supostamente representa o poder e o controle diante de todas as situações” (ARAÚJO, 2015, p. 41). Essa afirmação é ratificada nas/pelas cenas de violência já mencionadas, representando o domínio exercido por Vado, por meio da coerção e truculência físico-verbal, sobre todas as “pessoas” e situações presentificadas no drama. Assim como ocorre na obra dramática, após conseguir o dinheiro, Vado humilha a mulher e sai de cena.

Figura 49 - Sequência do filme Navalha na Carne (1997)



Fonte: Plataforma YouTube

Na sequência acima, encontra-se Neusa Sueli sozinha, em seu quarto. Nesse espaço possui uma cama de casal (no centro), bolsa preta, armário, pia, geladeira, utensílios domésticos, objetos pessoais, dentre outros. Encontramos um ambiente em desordem, a cama está desarrumada, pois Vado estava dormindo nela e, por conta dos desentendimentos entre Vado, Neusa Sueli e Veludo, todo o local ficou desorganizado.

Neusa Sueli está descalça e vestida com uma camisola curta, sensual, sem manga, de cor preta. A sua aparência é uma mistura de desânimo e tristeza. Aparentemente, está sem maquiagem. Percorre entre diversos espaços do quarto: senta na cama, fica em pé, anda, deita. Chama por Vado e pergunta se vai voltar. Após alguns minutos, em silêncio, pensando sobre o que houve, dirige-se a geladeira e pega um sanduíche de mortadela. Senta no chão, desolada, ao lado da cama, puxa um lençol de cor laranja e começa a comer o seu lanche. “A imagem final de derrota é mostrada por Neusa Sueli, que acaba a noite, sozinha, comendo um sanduíche de mortadela” (MAGALDI, 2003, p. 96).

Percebe-se, ao longo do drama escrito por Plínio Marcos, que o artista privilegiou/centralizou as cenas em ambientes fechados, sobretudo no quarto de Neusa Sueli, resultando numa espécie de naturalismo tardio. Com efeito, a casa, nas adaptações audiovisuais é uma zona de tensão ininterrupta, marcada por uma atmosfera abissal a que é acometida a personagem Neusa Sueli. Gaston Bachelard (2003) tece considerações sobre como o espaço físico pode afigurar-se na mente humana. Uma de suas considerações sobre o espaço fechado e reduzido é a de que nele pode-se representar um canto de acolhimento, onde digerimos nosso dia. Na obra de Plínio Marcos e nas transposições fílmicas, por exemplo, a casa e o quarto (microambientes) não acolhem, porém oprimem. Trata-se, inevitavelmente, do *topos* da “aparência” *versus* “essência” e o simulacro da fragilidade interior da protagonista.

Neste espaço, pode-se compreender “o enigma do olhar” de Neusa Sueli, uma mulher, uma prostituta decadente, cansada da vida difícil que leva, examina a sua derrota. Analisa a miséria, o desespero e a desesperança que ocorre em sua vida, naquele ambiente de dor e tristeza. Esse mesmo olhar ocorre na cena final de Rita/Paco, quando termina a trama sozinha. As segundas transposições – *Navalha na carne* (1997) e *Dois perdidos numa noite suja* (2002) – terminam com a mesma cena: uma mulher após ser humilhada por um homem, após ser abandonada por ele, sozinha, o chama, perguntando se irá voltar.

Essas situações podem levar um espectador/leitor a pensar: Por que existem mulheres que ficam tanto tempo sendo agredidas? Por que essas mulheres não denunciam? Por que elas querem voltar? Elas devem gostar disso, pois não tem caráter, são doentes ou covardes?

Não é bem assim e há muitas razões para uma mulher agir dessa maneira: sempre resta a esperança de que o parceiro mude o comportamento, algumas mulheres dependem financeiramente de seus parceiros violentos, nossa sociedade ainda não está preparada para lidar com esse tipo de situação, procurar ajuda é sinônimo de vergonha e medo etc. A mulher que sofre qualquer tipo de violência precisa de ajuda, pois deixar uma relação, em especial, para a mulher, é um processo longo que envolve sentimento, insegurança e instabilidade.

4.4 Reflexões sobre as obras cinematográficas

De acordo com Aumont e Marie (2009), a análise de uma transposição (neste caso, do teatro para o cinema) permite ao avaliador examinar o grau de fidelidade da adaptação. Na peça *Navalha na Carne* (1967), de Plínio Marcos, e na obra cinematográfica *A Navalha na Carne* (1969), com roteiro de Braz Chediak, Emiliano Queiroz e Fernando C. Ferreira, o espectador verifica que os produtores cinematográficos procuraram obter a maior proximidade possível com o texto de origem, buscando a fidelidade da adaptação.

A primeira aproximação fiel repousa na manutenção das personagens Vado, Neusa Sueli e Veludo da peça. Já o cliente e o jovem do bar, embora apenas mencionados na peça, surgem “encarnados” no filme, assegurando a relação de similaridade entre as duas obras de arte.

Conforme afirma Linda Hutcheon, as personagens

também podem ser transportados de um texto a outro, e, a rigor, conforme alega Murray Smith, são cruciais aos efeitos retóricos e estéticos de textos narrativos e performativos, pois engajam a imaginação dos receptores através do que ele chama de reconhecimento, alinhamento e aliança (SMITH, 1995, p. 4-6 Apud HUTCHEON, 2011, p. 33).

Nesse viés, a obra cinematográfica *A navalha na carne* (1969) possui uma transposição declarada de uma obra reconhecida (a peça dramática de Plínio Marcos).

“Com as adaptações, parece que desejamos tanto a repetição quanto a mudança. Talvez seja por isso que, aos olhos da lei, a adaptação é uma obra ‘derivativa’ – isto é, baseada numa ou mais obras preexistentes, porém ‘reencenada, transformada” (HUTCHEON, 2011, p. 33).

Já a segunda adaptação cinematográfica da peça, em 1997, não guarda tantas semelhanças. Nesse filme, aparecem cenas/ações que não ocorreram na peça, como o encontro de Neusa Sueli e Vado em um barzinho, Vado se encontrando com mulheres, o casamento de Neusa Sueli e Vado, Veludo relaxando na praia, dentre outras. Desse modo, a segunda adaptação elabora uma crítica social por meio dos efeitos da *mise-en-scène*: os cenários são variados, com a presença alternante de ambientes claros (várias vezes coloridos) e escuros (por ser noite). Importa destacar, também, a presença de vários atores em cena, com maquiagens e figurinos próprios de suas configurações dramáticas. Nas palavras do diretor Neville d’Almeida (1997, p. 7-8), nessa segunda adaptação

“**Navalha na Carne**” é uma metáfora sobre a opressão da mulher e das minorias sexuais. É um exercício de poder com um personagem como Vado, violento, desumano, impiedoso e inútil. A prostituta Neusa Sueli e o gay Veludo são as vítimas. Vivemos num tempo onde hipócritas e fariseus tentam nos dizer o que deve ser feito, julgam com superficialidade e criticam com fingimento (Grifos do autor).

Com efeito, Neville d’Almeida demonstrou que nessa segunda transposição o filme necessita ser vista como obra independente, com linguagem própria, com significados múltiplos e ser capaz de construir e reconstruir sentidos, de criticar, de parodiar e, por conseguinte, atualizar o texto adaptado. Desse modo, essa segunda adaptação/transposição pode ser considerada uma segunda obra, sem ser, necessariamente, secundária.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

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 árdios à realidade brasileira, acabou por se tornar um dos alvos preferenciais da censura teatral 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 uma luta incansável pela liberação dos textos e dos espetáculos. De acordo com o depoimento de Plínio Marcos, cansado de encarar os censores, decidiu escrever um romance, para ver pelo menos uma de suas obras publicada. A ideia deu certo e surgiu *Querô, uma reportagem maldita* (1976) e, três anos depois, adaptou o texto para o teatro.

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 ocidental, em especial a prostituição, a exploração do subemprego, a homossexualidade, a violência física e a psicológica.

Como pode ser observado, para compreender a totalidade das obras *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*, deve-se, primeiramente, conhecer as obras dramáticas, os seus espetáculos e, posteriormente, as transposições fílmicas. Desse modo, é relevante que o leitor/espectador, entre em contato com as obras e os seus contextos para alcançar toda a completude dessas artes.

Após analisar, contextualizar e descrever os processos de transposição das obras dramáticas de Plínio Marcos e do cinema brasileiro, conseguiu-se identificar as semelhanças e diferenças entre os textos-fonte e as produções adaptadas. Percebe-se, de modo geral, que as transposições estiveram, em várias situações, como nome das personagens, suas identidades e questão de gêneros bem próxima da obra original.

Muitas vezes, o espectador de um filme costuma julgar a qualidade da adaptação de um livro em termos de sua fidelidade à obra original, exigindo uma espécie de “cópia” dos discursos, tempo, espaço e personagens e, assim, criticando quando um roteirista e diretor realiza alguma liberdade interpretativa ou altera algum elemento do texto.

As transposições literárias (neste caso, de obras dramáticas) para o cinema, oferece possibilidades de estudos comparativos e de análises, permitindo assim, a abertura de novas interpretações, especialmente adaptadas ao contexto.

Um exemplo, que pode ser citado, nessa vertente, é a obra dramática *Dois perdidos numa noite suja* (1966) e a obra cinematográfica *2 perdidos numa noite suja*, de 2002. Na primeira obra, um dos temas abordados é sobre a migração interna no Brasil, onde a personagem Tonho saiu do interior para conquistar um emprego com boa remuneração, em uma cidade que, aparentemente, apresentava essa condição. Entre os anos de 1960 e 1980, o Brasil apresentou um grande fluxo de migração interna, onde a população das regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste deslocavam para a região Sudeste – em especial, para a cidade São Paulo.

Na segunda obra, *2 perdidos numa noite suja* (2002), a emigração é um dos temas discutidos (deixar o local de origem – Brasil – com a intenção de se estabelecer em outro país – Estados Unidos). No final do século XX e início do século XXI, muitos povos tentaram entrar ilegalmente nos EUA, com a intenção de conquistar uma remuneração razoável. Desse modo, a imigração norte-americana é vista como um dos grandes desafios/problemas desse local, tendo o governo construído barreiras, especialmente, na divisa com o México.

Como pode-se observar, o enredo da primeira transposição estava mais próximo da obra dramática, pois a diferença entre o ano de lançamento é muito curta (menos de cinco anos). Diferente da segunda transposição (quase quarenta anos depois), o Brasil tinha pouco destaque para o processo migratório, ao contrário do “sonho” de muitos brasileiros em conhecerem e até mesmo residirem em solo americano.

Em *Navalha na carne* (1967) e as duas obras cinematográficas percebemos a mesma situação. A respeito do espaço, o filme de 1969, fica restrito ao quarto de Neusa Sueli (como na obra dramática), porém, na segunda transposição, de 1997, temos o espaço Rio de Janeiro noturno, com os seus bares, movimentações nas ruas, praia, bondinho etc. A primeira obra cinematográfica, imagens em preto e branco; porém, na segunda, muitas cores vibrantes e luzes.

Desse modo, percebe-se que as primeiras transposições cinematográficas estavam com os seus contextos, temas, personagens e enredos muito próximas com as obras dramáticas (tanto em *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*). Esse processo

ocorre porque, como foi apontado na tese, as primeiras transposições cinematográficas procuravam a fidelidade entre ambas produções. Situação em que não ocorre com adaptações realizadas no final do século XX e início do século XXI, onde diretores e roteiristas tem mais liberdade interpretativa durante a produção de seus filmes.

Essas situações demonstram que uma obra literária e um filme possuem recursos muito diferentes. Uma obra literária (conto, romance, peça dramática) possui liberdade quase infinita na descrição de seus personagens, cenários e situações, além do escritor entregar para o leitor a responsabilidade de imaginar e interpretar aquilo que foi apresentado. Em um filme, o roteirista e o diretor precisam ambientar as personagens, os cenários, as situações e mostrá-las ao seu espectador. Além disso, o filme não permite a “imaginação”, pois entrega ao seu público a imagem e o som (por isso é conhecida como uma arte audiovisual).

As discussões sobre fidelidade à obra sempre ocorrerão, pois, isso é considerado uma análise e interpretação de uma obra adaptada. Porém, o que diversos críticos nessa área orientam é trazer à tona os contextos históricos e culturais da nova obra que está surgindo.

REFERÊNCIAS

a) *Geral e obras teatrais:*

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 4. ed. Campinas: Papirus, 2009.

ARAÚJO, Gessé Almeida. *A violência na obra de Plínio Marcos: Barrela e Navalha na carne*. Salvador: EDUFBA, 2015.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, textos complementares e notas Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 4. ed. São Paulo-Brasília: Edunb/Hucitec, 1999.

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; M. (VOLOCHINOV) *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

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

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas volume I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010, p. 131.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos da Teoria e História Literária*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000: Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CAIRUS, Brigitte Grossmann. *Estética e arte*. Indaial: UNIASSELVI, 2018.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2003.

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.

CORSEUIL, Anelise Reich. Estudos de adaptação entre a literatura e o cinema: narrativas que viajam no tempo e no espaço. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 4. ed. ampl. e rev. Maringá: Eduem, 2019, p. 369-378.

COTRIM, Gilberto; FERNANDES, Mirna. *Fundamentos de filosofia*. São Paulo: Saraiva, 2010.

D'ALMEIDA, Neville. *Navalha na Carne: o roteiro*. São Paulo: Francisco Alves, 1997.

ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ENEDINO, Wagner Corsino. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande. Editora UFMS, 2009.

ENEDINO, Wagner Corsino; SILVA, Agnaldo Rodrigues da; BULHÕES, Ricardo Magalhães. *Plínio Marcos: o signo de um tempo mau*. Campinas: Pontes Editores, 2016.

ENEDINO, Wagner Corsino; SILVA, Agnaldo Rodrigues da; BURGO, Vanessa Hagemeyer. *A presença da ausência: a subalternidade na dramaturgia (bem) dita de Plínio Marcos*. Campinas: Pontes Editores, 2021.

FARIA, João Roberto. *O teatro na estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução Alvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

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

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 11. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

GALLO, Marco. *Studi do Storia dell'arte*. Iconografia e Iconologia. Roma: Gangemi Editore, 1997.

GOMES, Paulo Emilio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.103-119.

GUIDO, Humberto; ESTEVINHO-GUIDO, Lúcia de Fátima. A poética do movimento: considerações preliminares ao cinema. In: SILVEIRA, Ronie Alessandro Teles da; SCHAEFER, Sérgio (Orgs.). *O cinema brasileiro e a filosofia*. Uberlândia: EDUFU, 2012. p. 9-31.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HISTORY. Itália declara guerra à ex-aliada Alemanha. Disponível em: <[HOBBSAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.](https://history.uol.com.br/hoje-na-historia/italia-declara-guerra-ex-aliada-alemanha#:~:text=O%20governo%20da%20It%C3%A1lia%20declarou,dos%20Aliados%20contra%20o%20Eixo.&text=Contudo%2C%20a%20capital%20foi%20libertada,c om%20sua%20ren%C3%BAncia%20ao%20cargo.> . Acesso em 03 jun. 2021.</p></div><div data-bbox=)

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LUKÁCS, Georg. Arte livre ou arte dirigida? *Revista Civilização Brasileira*, n. 13, 1967.

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

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 6. ed. São Paulo: Global, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2008.

MAGALDI, Sábato. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MARTINS, Josenei; SILVEIRA, Tatiana dos Santos da. *Didática e metodologia do ensino de artes*. Indaial: UNIASSELVI, 2011.

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

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

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.

MOSER, Sandro. Quando Os Trapalhões eram os reis do cinema. *Gazeta do Povo.* Caderno G. 08 ago. 2014. Disponível em: < <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/quando-os-trapalhoes-eram-os-reis-do-cinema-ebw6ow1z75q9cdsi1pr96g47i/>>. Acesso em: 29 mar. 2021.

NAVALHA na Carne. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.* São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398588/navalha-na-carne>>. Acesso em: 03 de jul. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica.* 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

NORONHA, Danielle de. Representação em preto e branco. *Associação Brasileira de Cinematografia.* Disponível em: < <https://abcine.org.br/site/representacao-em-preto-e-branco/>>. Acesso em 02 abr. 2021.

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 03 jun. 2021.

ORTIZ, José Mario; AUTRAN, Arthur. O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980. *In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). Nova história do cinema brasileiro.* São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 2. p. 202-265.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem.* São Paulo: Ática, 1989.

PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia.* São Paulo: Brasiliense, 2006.

PASCOLATI, Sonia. Operadores de leitura do texto dramático. *In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas.* 4. ed. ampl. e rev. Maringá: Eduem, 2019, p. 85-106.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira.* Tradução de Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

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.

PLÍNIO MARCOS. Navalha na carne. In: PLÍNIO MARCOS. *Plínio Marcos: melhor teatro*. Seleção e prefácio de Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003, p.135-169.

PLÍNIO MARCOS. Querô, uma reportagem maldita. In: PLÍNIO MARCOS. *Plínio Marcos: melhor teatro*. Seleção e prefácio de Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003. p. 231-273.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Tradução Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 1977.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 81-101.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo: crítica teatral (1964-1968)*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

RAMOS, Fernando Pessoa. A ascensão do novo jovem cinema. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 2, p. 16-115.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

SOUZA, José Inácio de Melo. Os primórdios do cinema no Brasil. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 1, p. 16-51.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas: Papirus, 2013.

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

VIEIRA, Haydê Costa; ENEDINO, Wagner Corsino. *Por um sopro de liberdade: teatro e resistência no palco brasileiro*. São Paulo: Scortecci, 2018.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 61-89.

WEBER, Max. *Metodologia das Ciências Sociais*. Tradução Augustin Wernet. São Paulo: Cortez, 2001.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Tradução Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZANOTTO, Ilka Marinho. Latência e ética. In: MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009. p. 9-16.

b) Obras Cinematográficas:

DOIS Perdidos Numa Noite Suja, 1970. Direção de Braz Chediak. Plataforma YouTube (97 min.), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=azGQNf5tTbQ>. Acesso em: 10 mar. 2021.

DOIS Perdidos Numa Noite Suja, 2002. Direção de José Joffily. Plataforma Youtube (95 min.), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4myjzwrh-Y>. Acesso em: 16 abr. 2021.

NAVLHA na Carne, 1969. Direção de Braz Chediak. Plataforma Youtube (89 min.), preto e branco. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-xtE0NUBxUs&t=2767s>. Acesso em: 05 maio 2021.

NAVLHA *na Carne*, 1997. Direção de Neville d'Almeida. Plataforma Youtube (105 min.), color. Atualmente o filme não está mais disponível na plataforma, foi retirado. Acesso em: 20 maio 2021.