

GOMES, João Carlos Teixeira. João Ubaldo e a saga do talento triunfante. In: RIBEIRO, João Ubaldo. *João Ubaldo Ribeiro: obra seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p.75-103.

LANDERS, Clifford. *Literary translation. A practical guide*. Clevedon: Multilingual Matters, 2001.

_____. A tradução de romances brasileiros nos Estados Unidos. In: Palestra proferida na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

LEVINE, Suzanne Jill. *The subversive scribe: translating Latin American fiction*. Minnesota: Graywolf Press, 1991.

NABOKOV, Vladimir. Prefácio. In: PUSHKIN, Alexander. *Eugene Onegin. A novel in verse*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

RABASSA, Gregory. Words cannot express ... the translation of cultures. In: LUIS, William; RODRIGUES-LUIS, Julio. (Org.) *Translating Latin America: culture as text*. Binghamton: CRIT/SUNY, 1991. p.35-44.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Sergeant Getúlio*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1978.

_____. *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. Suffering in translation. FTG. Newsletter, Portuguese translation group (ATA, New York), jan./fev. 1990. p.3-4.

SHUTTLEWORTH Mark; COWIE, Moira. *Dictionary of translation studies*. Manchester: St. Jerome Publishing, 1997.

VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility*. New York: Routledge, 1995.

Traição respeitosa: o teatro de Plínio Marcos no cinema

André Luís Gomes*

RESUMO: Desde a estreia de *Barrela* e *Dois perdidos numa noite suja*, a obra teatral de Plínio Marcos tem sido elogiada pela crítica especializada, que reconhece a originalidade dos temas e do universo retratado em suas peças. Por meio de personagens marginalizadas política e economicamente, e, consequentemente, regidas pela violência, o dramaturgo critica situações patéticas da sociedade e compõe textos organicamente teatrais, ágeis e imagéticos. Essas características despertaram o interesse de cineastas que adaptaram suas peças e sobre elas nos detemos com o objetivo de analisar os procedimentos e mecanismos de adaptação adotados e as representações recriadas pelas respectivas versões fílmicas.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro, Plínio Marcos, adaptações cinematográficas.

ABSTRACT: Since the premier of *Barrela* and *Dois perdidos numa noite suja*, Plínio Marcos' theatre has been being eulogized by specialized critic, which recognizes the originality of themes and the universe painted in his plays. Through characters marginalized politically and economically, and, consequently, acted according to violence; the author criticize pathetic situations of society and compose texts organically theatrical, nimble and that lock up imagines. Those characteristics awaked the interest of filmmakers, who adapted his plays to the cinema. The objective is analyzing the procedures and mechanisms of these cinematographic adaptations and the representations built by film versions.

KEYWORDS: Brazilian theatre, Plínio Marcos, cinematographic adaptations.

* Doutor em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), professor do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB).

O que me interessa é o humanismo como uma práxis utilizável para intelectuais e acadêmicos que desejam saber o que estão fazendo, com o que estão comprometidos como eruditos, e que também desejam conectar esses princípios ao mundo em que vivem como cidadãos.

(Edward W. Said)

Da proibição às telas de cinema

O teatro de Plínio Marcos, santista-palhaço-funileiro-cronista-dramaturgo, viveu dois momentos distintos. Em um primeiro momento, as peças foram censuradas, ficaram alguns anos excluídas da vida teatral, exiladas do palco, subordinadas ao poder ditatorial e rechaçadas pelos moralistas e defensores das normas ditas "literárias"; mas, ainda durante esse período, críticos teatrais, escritores e público reconheceram a originalidade de seus textos teatrais, que passaram, em um segundo momento, a ganhar montagens concomitantes no Brasil, a ser encenados na França, na Alemanha, na Inglaterra, nos Estados Unidos, em Cuba, além de traduzidos e adaptados para o cinema. Dentre essas adaptações, é, especificamente, sobre a versão fílmica de *Dois perdidos numa noite suja* que vou me deter, para analisar certos aspectos da transposição realizada, cotejando-a com o texto base, na tentativa de provocar reflexões e discussões em torno das representações (re)construídas pela dramaturgia fílmica.¹

A trajetória do dramaturgo Plínio Marcos tem início em 1959, quando *Barrela* teve uma única apresentação no Festival Nacional de Teatros de Estudantes, realizada em Santos, e ficou fora dos palcos por causa da estupidez da censura, só voltando a ser encenada vinte anos depois, em 1980. *Abajur lilás*, escrita em 1969, teve o mesmo destino e só foi liberada pela censura também em 1980. Plínio Marcos reflete sobre a proibição de *Barrela* na crônica "Na rua alguém me abraça: o censor da peça que escrevi" e expõe, por meio de conjecturas, as consequências da censura que seus textos sofreram:

¹ Sábato Magaldi (1997), em *Panorama do teatro brasileiro*, admite que, "se o dramaturgo é o autor do espetáculo" e que há, portanto, o dramaturgo da encenação. Aqui, admito a existência da dramaturgia fílmica, uma vez que o roteirista e o diretor são autores da versão fílmica.

² Na crônica "Alegria é isso", publicada no jornal *Última hora*, Plínio Marcos escreve sobre sua prisão, afirmando que "as autoridades não queriam de jeito nenhum deixar o meu recado ser escancarado no palco do Coliseu" (apud Contreras, 2002, p.116).

³ Cf.: "A Navalha na carne dos burgueses", artigo de João Apolinário, publicado no jornal *Última Hora* e disponível no site oficial de Plínio Marcos: <<http://www.pliniomarcos.com>>. A peça *Navalha na carne* estreou no Teatro Maria Della Costa, em São Paulo, com Ruthnéia de Moraes, Paulo Villaga e Edgar Gurgel Aranha (substituído depois por Sérgio Mamberti), direção de Jairo Arco e Flexa. E em outubro de 1967, estreia no Teatro Maison, no Rio de Janeiro, com Tônia Carrero, Nelson Xavier e Emiliano Queiroz, direção de Fauzi Arap.

⁴ Cf.: A crônica foi veiculada no dia 7 de outubro de 1967 no *Jornal do Brasil*, retomada em Lispector (1984).

[...] De repente, eu fico diante do primeiro proibidor de uma peça minha. Depois de dezoito anos. Se ele não tivesse proibido, como é que seria tudo? Me pergunto. Eu por certo não teria penado mais que mãe de porco-espinho, não teria ficado tantos e tantos anos no anonimato, se a peça tivesse sido liberada. (apud Contreras, 2002, p.144)

A censura, nos anos seguintes, proíbe seus textos e o persegue. O episódio da prisão² de Plínio Marcos causa grande impacto e marca a apresentação de *Dois perdidos numa noite suja*, realizada no palco do Coliseu, em Santos, no ano de 1966. Mas ainda maior foi o reconhecimento de público e da crítica especializada, como o de Alberto D'Aversa que, entre outros, a considerou a mais inquietante e viva desses últimos e anêmicos anos do teatro brasileiro. Sábato Magaldi elogiou, entre outros aspectos, a originalidade do dramaturgo.

Em 1967, a crítica é convidada a assistir, no apartamento de Cacilda Becker e Walmor Chagas, a *Navalha na carne*,³ censurada por colocar no palco, em estado bruto, três personagens regidas pela violência, impulsionadas pela agressão e submetidas à condições de miserabilidade e marginalidade. Nesse mesmo ano, foi encenada *Quando as máquinas param* e, no ano seguinte, *Homens de papel*.

Setores conservadores da sociedade e da elite se colocaram contrários ao uso do palavrão em cena; enquanto outros, como Clarice Lispector (1984), saiu na defesa "dos palavrões no teatro",⁴ em crônica publicada *Jornal do Brasil*, e elogiou a "alta qualidade" da peça. A defesa e o elogio da já consagrada escritora na época se somaram às palavras de críticos teatrais, como Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Bárbara Heliodora e Alberto D'Aversa, que reconheciam, desde *Barrela* ou *Dois perdidos numa noite suja*, a qualidade e a originalidade dos textos teatrais de Plínio Marcos.

A partir de então, as peças de Plínio Marcos, além de montagens teatrais, passam a ser transpostas para o cinema: *Navalha na carne* foi adaptada em 1969, contando no elenco com a atriz Glaúce Rocha e os atores Jece Valadão,

Emiliano Queirós e Carlos Kroeber, sob a direção de Braz Chediak, que, em 1970, dirige e assina o roteiro de *Dois perdidos numa noite suja* junto com os atores Emiliano Queirós e Nelson Xavier. Em 1977, com o título de *Barra pesada*, *Querô* ganha as telas de cinema, em filme dirigido por Reginaldo Farias.

Nos fim da década de 1970, o processo de abertura propiciou um clima mais favorável à liberdade de criação e de expressão: é publicada a primeira edição de *Dois perdidos numa noite suja* e a segunda de *Navalha na carne*, mas é bom lembrar que a primeira, em 1968, foi confiscada pelo regime militar. As duas peças também ganham novas versões fílmicas: *Navalha na carne*, dirigida por Neville D'Almeida, em 1997; *Dois perdidos numa noite suja*, por José Joffily, em 2002; e, em 2006, *Querô* volta aos cinemas sob a direção de Carlos Cortez. *Barrela*, que não havia sido adaptada, é levada aos cinemas em 1990, com o título *Barrela – Escola de crimes*, com direção de Marco Antonio Cury, e o curta-metragem *Abajur lilás*, em 2000, é uma livre adaptação da peça homônima com inserções documentais sobre a prostituição no Brasil.⁵

Nota-se, portanto, o interesse de cineastas, em diferentes décadas, pela transposição dos textos teatrais de Plínio Marcos para o cinema, a ponto de *Dois perdidos numa noite suja*, *Navalha na carne* e *Querô* já somarem duas versões cinematográficas, que suscitaram comparações entre o texto base e a respectiva adaptação e até entre as transposições realizadas. As críticas e os cotejamentos apontam pontos favoráveis e desfavoráveis, elogiam alguns aspectos e desabonam outros; afinal, adaptações sempre geram polêmicas e não seria diferente quando se trata das transposições fílmicas das peças escritas por um dramaturgo disposto a transformar e revolucionar o contexto teatral e social de sua época. Esses mesmos objetivos norteiam as adaptações que devem, ao mesmo tempo, adequá-las ao novo contexto, mas sempre dispostas a manter um fundo dialógico com o texto base:

⁵ No site oficial de Plínio Marcos encontram-se as fichas técnicas das adaptações fílmicas citadas.

⁶ Trato dessas questões no livro *Clarice em cena – as relações entre Clarice Lispector e o teatro* (Gomes, 2007), uma vez que meu objeto de estudo foram, justamente, as adaptações dos textos clariceanos para o teatro.

⁷ Além do ensaio de Ismail Xavier (2003), há outros que tratam dos diálogos entre literatura, cinema e televisão.

O contexto que enquadra lapida os contornos do discurso de outrem como o cinzel do escultor. [...] O discurso do autor representa e enquadra o discurso de outrem, cria uma perspectiva para ele, distribui suas sombras e suas luzes, cria uma situação e todas as condições para sua ressonância, enfim, penetra nele de dentro, introduz nele seus acentos e suas expressões, cria para ele um fundo dialógico. (Bakhtin, 1998, p.156)

Dramaturgia fílmica: polêmicas e soluções

São inerentes às adaptações os diálogos entre o texto base e sua respectiva versão cinematográfica e esses geram discussões polêmicas e até divergentes pontos de vista. Um considerável número de pesquisas trata dessas polêmicas geradas pelas adaptações cinematográficas, teatrais e televisivas, e elas destacam pontos convergentes e outros divergentes sobre, por exemplo, a fidelidade ao texto base e a possibilidade de se comparar ou não livros que ganham suportes distintos – o palco, a televisão e/ou a tela de cinema. O próprio termo “adaptação” é negado por alguns estudiosos, os quais entendem que o termo pode ser entendido como facilitação e/ou modernização do texto literário e preferem utilizar “transposição”, “transmutação” e “transcrição”.⁶ Pairam dúvidas sobre o melhor termo a ser utilizado, e essas dúvidas podem ser verificadas quando se observa que, nos créditos dos filmes, temos ora “adaptação”, ora “adaptação livre”, ora “inspirado em”, ora “baseado em” etc. A escolha de um desses termos sugere, de certa forma, a intenção do roteirista e/ou diretor em dizer algo sobre os mecanismos e procedimentos adotados na transposição teatral ou fílmica. Em ensaio sobre versões cinematográficas de peças teatrais de Nelson Rodrigues,⁷ Ismail Xavier (2003, p. 62) discorre sobre questões relacionadas às adaptações de textos literários para o cinema e apresenta as divergências mais comuns quando o assunto são essas transposições e conclui que o lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”.

De fato, devemos considerar a diversidade linguística, as diferentes formas de expressão e, às vezes, até divergentes entre os suportes utilizados: o teatro ou o cinema. A partir dessas diversidades e diferenças, identificar as contribuições específicas de cada suporte e analisá-las. Entretanto, há aspectos comuns e uma série de aproximações formais entre o teatro e o cinema: formalmente, pode-se dizer que, em ambos, geralmente, há a ausência da figura do narrador, um enredo que se constroi a partir das falas entre as personagens e cenários/ambientes que são fornecidos ao espectador e não descritos, ou seja, são pontos de contato e especificidades que devem ser consideradas quando se adentra o campo dos estudos comparativos. Ao tratar das diversas alterações metodológicas e da ampliação dos campos de investigação dos estudos literários comparados e interartísticos, Tânia Franco Carvalhal (1991, p.14-15) nos chama a atenção para outros aspectos e outras relações:

Paralelamente aos fatos dominantes em determinado período, há dados da formação de cada autor e de interesses por ele manifestos que nos permite caminhar com segurança nesse terreno das inter-relações artísticas. [...] São essas "transposições" que nos possibilitam estudos de ressonâncias de uma arte sobre outra, a par daqueles que têm por objeto as obras onde duas artes se conjugam ou sem encontram: a ópera, o lied, etc. Sem dúvida o estudo e a descrição dos elementos comuns às duas artes é indispensável nesse tipo de investigação porque ele envolve outro tipo de pesquisa, essencialmente, estética, que procura articular, no esquema geral das artes, as posições respectivas das formas postas em confronto.

Colocadas em confronto, as peças teatrais de Plínio Marcos e as respectivas versões cinematográficas revelam as diferentes condições sociais e políticas em que foram realizadas, dizem algo sobre formação e interesses do dramaturgo e dos adaptadores e, às vezes, as versões fílmicas acrescentam novos conteúdos temáticos e (re)criam representações de grupos marginalizados da sociedade brasi-

leira. São a essas especificidades e a esses acréscimos que vou me ater na análise do filme de José Joffily, *2 perdidos numa noite suja*.

O texto base como um sistema proponente

A peça *Dois perdidos numa noite suja* é dividida em dois atos: o primeiro tem quatro quadros e a cada quadro adensa-se a tensão entre Paco e Tonho, personagens marginalizados socialmente, que dividem um quarto de hospedagem de última categoria; nesse ambiente opressivo, degradante e realista, a violência surge como a única forma de sobrevivência, por meio de um jogo de poder que se estabelece entre os dois:

PACO: Você tem um sapato velho, todo jogado-fora, e inveja o meu, bacana paca.

TONHO: Eu, não.

PACO: Invejoso.

TONHO: Cala essa boca!

PACO: De manhã, quando saio rápido com o meu sapato novo e você demora af forrando sua droga com jornal velho, deve ficar cheio de bronca.

TONHO: Palhaço!

PACO: (*gargalha*) Por isso é que você é azedo. Coitadinho! Deve ficar uma vara quando pisa num cigarro aceso. (*Paco representa uma pantomima*) Lá vem o trouxão, todo cheio de panca. (*Ainda com pose*) Daí, um cara joga a bica de cigarro, o trouxão não vê e pisa em cima. O sapato do cavalão é furado, ele queima o pé e cai da panca. (*Paco começa a rir e cai na cama gargalhando*)

TONHO: (*Bravo*) Chega!

(*Paco aponta a cara de Tonho e estoura de tanto rir*)

TONHO: Pára com isso, Paco!

(*Paco continua a rir. Tonho pula sobre ele e, com fúria, dá violentos socos na cara de Paco. Este ainda ri. Depois, perde as forças e pára; Tonho continua batendo. Por fim, pára, cansado, ofegante, volta para sua cama. Deita-se. Depois de algum tempo levanta e cabeça e, vendo que Paco não move, demonstra preocupação. Aproxima-se de Paco e o sacode.*) (Marcos, 2003, p.71-2)

O poder de Paco está na sua capacidade de perceber e explorar a fraqueza do outro, ou seja, sua violência está nas palavras, no jogo ardiloso para o qual sempre empurra e encurrala Tonho, manipulando-o sadicamente. Em passagens como a destacada, nota-se que os atos violentos de Tonho são expressos fisicamente, pois, intimamente, ele é psicologicamente frágil e não tem capacidade de se perceber como peça nas mãos de Paco. Esse não fala de sua origem, exerce sua maldade e sua ironia, adensadas com o roubo de sua flauta, afinal “ganhava grana com a flauta” de onde tirava “tudo quanto é chorinho”. Tonho sonha com uma vida digna, repete insistentemente que estudou e acredita que vai arrumar um emprego, mas para isso “só precisa de um sapato”.

O jogo opressivo se estabelece e novos elementos surgem a cada quadro do primeiro ato. Paco possui o “pisante” que Tonho precisa para conseguir emprego e essa condição favorável é utilizada para humilhar ainda mais o parceiro. Na medida em que as fraquezas de Tonho se evidenciam, Paco vai se aproveitando desses novos elementos. No segundo quadro, invoca a figura do Negrão, “que é fogo numa briga” (ibidem, p.77), para amedrontar ainda mais o parceiro, tratado irônica e sarcasticamente como “Boneca do negrão” (ibidem, p.85). O tom violento, sarcástico, irônico de Paco oprime Tonho durante todo o tempo até que, de repente, há uma inversão e Tonho, com um revólver na mão, assume as características do outro e o fuzila.

Os diálogos concisos dão tensão ao conflito estabelecido e ao leitor/espectador são fornecidos poucos dados sobre os protagonistas e, no texto, não há rubricas ou indicações detalhadas sobre as personagens, que determinem, por exemplo, a idade ou a cor das personagens.⁸ Sabe-se, porém, que Paco intimida Tonho com a história de um certo Negrão, que trabalha no mercado onde “tem muitos negrões”. A partir desses comentários, pode-se intuir que Paco e Tonho são brancos, mas nada impede, a título de exemplificação, que um diretor escolha um ator negro para interpretar um deles.⁹ No entanto, características psico-

⁸ Em pesquisa realizada pelo Grupo de estudos em Dramaturgia e crítica teatral, com o apoio do CNPq e coordenado por mim, levantamos uma série de dados sobre peças teatrais contemporâneas publicadas, e ao iniciarmos estudos sobre personagens nessa dramaturgia, identificamos algumas peculiaridades do texto dramaturgic, como a quase ausência de descrição de alguns aspectos físicos das personagens – em poucas peças teatrais o dramaturgo define a raça da personagem. A ausência de descrições deixa em aberto ao diretor/encenador escolher, por exemplo, interpretar com diferentes fenótipos.

⁹ No filme *Barrela* (1990), Bahia, personagem da peça, é interpretado pelo ator negro Raimundo Paixão e, no texto teatral, não há nenhuma determinação da raça da personagem.

lógicas diferentes são evidentes e é justamente essa habilidade, entre outras, de criar personagens tão distintas que faz de Plínio Marcos um grande dramaturgo.

Na rubrica inicial temos alguns detalhes sobre Paco por meio dos quais se tem um esboço de algumas de suas características psicológicas, que se completa com as atitudes da própria personagem e/ou dos comentários a respeito dela: Paco toca gaita, mas muito melhor flauta de onde tirava certos chorinhos, orgulha-se de calçar um lindo par de sapatos em desacordo com sua roupa, é irônico, sádico, nervoso, provocador, estúpido, não tem origem, não fala sobre seu passado nem de seus familiares, é revoltado e violento e se comporta quase até o fim da peça como o opressor, aquele que detém e se envaidece do poder que exerce sobre o outro. Paco não se revela, quase sempre define o outro, “você é muito fresco” (ibidem, p.76), “você é um cagão” (ibidem, p.79), “você é chato paca” (ibidem, p.97), “é bicha e tudo” (ibidem, p.99) e quando se define é por meio de negações: “Homem macho não tem medo de homem” (ibidem, p.78), “eu não tenho medo de negrão nenhum”, “Nunca ninguém folgou com minha cara” (ibidem, p.85). Algumas dessas descrições, atitudes e silêncios de Paco, permite-nos intuir certo ressentimento que, justifica, inclusive, sua revolta, frieza e afirmações secas do tipo “quem tem amigo é puta de zona” (ibidem, p.75).

Sobre Tonho não há descrições na rubrica inicial e, ao adentrar a cena como pede o texto, ele afirma estar incomodado com o barulho que a gaita faz e fica nervoso, pois quer dormir. Tonho, no entanto, orgulha-se de ter estudado e de saber datilografia, sonha em encontrar um trabalho digno, mas não tem um bom sapato para procurar emprego, fala de seus parentes, é ironizado por tratá-los como Papai e Mamãe. A partir das falas de Paco é que podemos compor boa parte das características de Tonho, pois, além de defini-lo o tempo todo como “fresco”, “babaca”, “um cagão”, aquele o amedronta e o humilha, tratando-o de Boneca do Negrão. Tonho se comporta de

modo amedrontado, tímido, frágil, até que, no final, há uma inversão e ele adquire as características de Paco.

A partir dessas personagens, Plínio transpõe para os palcos o submundo das grandes cidades brasileiras e, a partir desta ambientação realista, expõe as leis (ou a falta delas), que imperam e regem os marginalizados e excluídos da sociedade, que ainda são encontrados debaixo das pontes e nos semáforos das grandes cidades. Sábado Magaldi (1998, p.216) recorre ao próprio dramaturgo para juntos comentarem sobre aquilo que torna *Dois perdidos* atual:

Racionalizando, hoje em dia sua criação, Plínio acredita que tenha introduzido nela aspectos sociais, que não perderam a atualidade. Basicamente está em jogo o problema da migração: os conflitos se aguçam, quando alguém se desvincula de sua cultura. [...] Segundo Plínio, *Dois perdidos* contém um elemento novo – a consciência de que não existe apenas uma cultura. De fato, há a erudita, a de massa, a popularesca e a popular. Cada homem fala em nome de sua própria cultura, não se entendendo com as demais.

Tonho e Paco têm, respectivamente, os rudimentos da erudita e da popular. [...] Para Plínio, a tentativa no sistema capitalista, baseado na propriedade privada dos bens sociais, é sempre no sentido massificador e não de respeitar as individualidades, tornando-se cada vez mais difícil a comunicação com o próximo. Por isso *Dois perdidos* se mantém atualíssima.

Obviamente, a atualidade da peça foi um dos fatores que motivaram as duas adaptações para o cinema,¹⁰ acrescentando-se que a abertura da obra às possibilidades de (re)leituras seria um outro motivo, uma vez que ela se configura como um sistema proponente (nomenclatura proposta por este autor).

Em 1970, o diretor Braz Chediak adaptou *Navalha na carne*, mantendo quase que na íntegra o texto teatral de Plínio Marcos. No filme, temos, por exemplo, a substituição do verbo “trepas” por “deitar” ou “ficar”; algumas gírias são atualizadas como em “Sai dessa dança” por “Sai dessa

¹⁰ Esse interesse em filmar textos teatrais não se restringe às peças de Plínio Marcos. A adaptação cinematográfica dirigida por Anselmo Duarte, da peça teatral de Dias Gomes, *O pagador de promessa*, ganhou Palma de Ouro em Cannes depois de menos de dois anos de sua estreia nos palcos em 1960; em 1958, o Arena estreou a peça *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e, 22 anos depois, o filme dirigido por Leon Hirsman passa a colecionar vários prêmios; o espetáculo musical *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, e a versão cinematográfica de Ruy Castro em 1985. Recentemente, várias peças estrearam nos cinemas: *A parilha*, *Ó pai ó, Trair e coçar é só começar*, *Cícero*.

onda”, mas é possível, até mesmo, acompanhar o filme com o texto teatral nas mãos. A utilização na íntegra do texto, a interpretação da atriz Glaucê Rocha, dos atores Jece Valadão, Emiliano Queirós e Carlos Kroeber e direção de Braz Chediak, somam-se em uma versão em que as técnicas e os mecanismos cinematográficos adensam o universo infernal das três personagens de *Navalha na carne*. No ano seguinte, além de novamente dirigir, Braz Chediak assina o roteiro de *Dois perdidos num noite suja* junto com os atores Emiliano Queirós e Nelson Xavier. Sem fazer concessões ao entretenimento fácil, novamente, o filme mantém as características que redundaram na bem-sucedida versão de *Navalha na carne*: o texto teatral é mantido quase que na íntegra, ou seja, o diálogo virulento, enxuto e seco entre Paco e Tonho está presente durante todo o filme, que centra sua ação em um quarto de hospedaria no Rio de Janeiro, divergindo da peça, que se passa em Santos.

Traição respeitosa: 2 perdidos numa noite suja

José Joffily dirige a segunda adaptação de *Dois perdidos numa noite suja* em 2002, com roteiro de Paulo Halm.¹¹ Diferente da primeira adaptação, à peça teatral são acrescentados elementos temáticos, diálogos, situações, fatos e representações sociais dominantes na contemporaneidade. O confronto entre o texto base e o filme, tendo em vista esses acréscimos, é uma forma de analisar o texto teatral, as leituras e interpretações que o roteirista e o diretor fizeram do texto base, entendendo-o não como um sistema fechado, mas, pelo contrário, aberto e proponente, ou seja, minha intenção é observar o quanto o texto teatral de Plínio Marcos, como sistema proponente que permitiu alterações, adequações, junções, apropriações e analisar como a transmutação fílmica se apropriou dessas propostas.

O que se pode afirmar, antecipadamente, é que o diretor e o roteirista souberam vislumbrar as propostas que estão não só nas entrelinhas, mas também explicitadas na

¹¹ A parceria entre José Joffily e Paulo Halm já havia sido premiada com *Quem matou Pixote?* (1996), filme em que Paulo Halm, além de roteirista, atuou como diretor assistente e produtor executivo.

superfície do texto teatral e souberam “trair bastante o Plínio Marcos, para respeitá-lo”, como afirma Paulo Halm no *makinf-off* presente na versão em DVD do filme.

O ato da migração – que é de uma região para outra na peça, interior de São Paulo para Santos –, no filme, é a de um país para outro, do Brasil para os Estados Unidos. Assim, a crítica social se atualiza e se acentua, pois o problema deixa de ser apenas regional e passa ser o de uma nação que não oferece condições dignas de sobrevivência e exporta gente, ou seja, um ato que deveria ser voluntário, torna-se necessário e, às vezes, única alternativa quando se procura melhorar as condições de vida. Assim, o ato de migrar ganha uma carga de atualidade e coloca em primeiro plano as transformações que ocorreram nas relações de trabalho no Brasil: Tonho busca novas perspectivas de sobrevivência em Nova York, perseguindo o propagado sonho americano.

Se os problemas se aguçam, como afirma Sábato Magaldi, quando alguém se desvincula de sua cultura regional, esse aguçamento torna-se, às vezes, crítico, quando se transfere para outro país. E, no filme, o sofrimento de Tonho adensa-se, pois, além dos problemas culturais e do sentimento de fracasso já presentes no texto teatral, ele vive a angústia de estar ilegal, ser perseguido e conviver com o medo de ser deportado.

Na peça, Paco intimida e exerce seu sadismo sobre Tonho com a história de que um temido Negrão, que mandou avisá-lo “que vai dar tanta porrada, que capaz de te apagar” (Marcos, 2003, p.76). Tonho entra no jogo de Paco e expõe suas fraquezas e medos e o Negrão, personagem que não aparece em cena, agiganta-se e ganha ar fantasmagórico e diabólico, afinal, segundo o Paco, “o negão é fogo numa briga” (ibidem, p.77), “o negrão é espeto. Briga paca” (ibidem), e Tonho se reduz, nas falas de Paco, a uma “Boneca do Negão”. Ao se deixar levar pelo jogo estabelecido, essa figura tenebrosa e fantasmagórica passa a perseguir-lo, a ser uma ameaça, transformando-se numa possibilidade até de morte. Em *2 perdidos numa noite suja*, não é

por intermédio desse “Negão” que Paco passa a exercer poder sobre Tonho, pois o Negão ganha outros correspondentes: presidiários negros, a Polícia Federal e a própria prisão.

Nas primeiras cenas do filme, em que Tonho está na prisão, há uma sequência de planos separados por cortes bruscos: foco em Tonho que faz exercícios em uma academia – *corde* – Tonho sentado sozinho no refeitório enquanto é observado por outros presidiários – *corde* – Tonho tomando banho – *corde* – câmera acompanha os passos de dois homens que se aproximam – *corde* – foco no rosto assustado de Tonho – *corde* – plano-detalle numa mão negra que fecha o registro do chuveiro – *corde* – plano-detalle no chuveiro que pinga as últimas gotas – *corde* – por fusão plano em Tonho no chão sozinho em postura embrionária – *corde* – câmera passeia pelo corpo de Tonho mostrando hematomas – *corde* – plano detalle em Tonho, sentado e escrevendo uma carta para sua mãe, enquanto o espectador ouve o conteúdo desta em *voz over*. Ruídos e uma sonoplastia saturam a tensão e o clima presentidos.

Essa primeira sequência na prisão fornece várias informações sobre Tonho, que também estão na peça, afinal ele se sente sozinho, é tímido, medroso, mas acrescenta o fato de ele já ter sido preso e ter sido estuproado por presidiários. As possibilidades de Paco exercer seu sadismo sobre Tonho, portanto, são facilitados por um passado que sempre se presentifica na mente de Tonho e que Paco faz, sadicamente, questão de lembrar. Afinal, Tonho aprendeu a ter medo, foi perseguido, violado na sua liberdade e violentado.

A onipotente presença do Negrão, na peça, é construída por Paco; no filme, a partir desse passado e do presente sempre ameaçador: estar ilegal, ser descoberto pela “Migra”, ser preso novamente e deportado. Tonho não é abordado por policiais, mas vê homens que adentram o local onde mora, assiste Paco conversando com eles e o mesmo afirma que são mesmo a “Migra” que está atrás dele.

Ao compor a dramaturgia fílmica, Paulo Halm e José Joffily parecem seguir o que Peter Brook (2002, p.9) assevera em *Porta aberta*:

O ator e o diretor têm que seguir o mesmo processo do autor, ou seja, saber que cada palavra, por mais ingênua que pareça, não é inocente. Contém em si mesma, bem como no silêncio que vem antes e depois, toda uma complexidade oculta de energias entre as personagens.

E Plínio Marcos deixa a personagem Paco em uma certa obscuridade e oculta descrições a respeito dele. Nas rubricas, tanto nas falas de Tonho quanto nas de Paco, há muito pouco sobre esse. Como apontamos anteriormente, não há informações sobre quem ele é, de onde veio, mas há indicações de seu orgulho e vaidade quando, em rubrica, o dramaturgo informa que ele calça “um lindo par de sapatos”. Além de tocar gaita, ele toca flauta muito melhor, ou seja, atrás de toda uma postura sádica e fria, há interesse pela música, pelo chorinho e, portanto, certa sensibilidade.

O ocultamento de alguns traços, as descrições e atitudes que desvelam um pouco das características de Paco levaram os adaptadores a transformar Paco na homossexual Rita.¹² Entre as transformações, alterações e adequações contextuais realizadas nessa adaptação para o cinema, certamente, a que causou mais polêmica foi sem dúvida essa transformação.

Apesar do tema da homossexualidade masculina estar o tempo todo presente na peça, ele é tratado de forma preconceituosa e estereotipada, pois a condição homossexual de Tonho é uma possibilidade e serve para que Paco o ironize e o agrida. Paco afirma que Tonho é bicha, veado, porque demonstra certa sensibilidade, fragilidade, trata os pais como Papai e Mamãe e, assim, Paco conclui que seu parceiro é a “Boneca do Negão”. No filme, o modo de apresentar e discutir a homossexualidade masculina sofre poucas alterações, mas se adensa, uma vez que cenas sugerem que Tonho tenha sido violentado na prisão.

O tema do lesbianismo, entretanto, inclui um novo olhar sobre a temática da homossexualidade presente no texto base, afinal Paco assume e se orgulha de sua opção sexual, a ponto de recusar que o tratem pelo nome de batismo. Os estereótipos continuam presentes, mas, ao lado de

¹² Débora Falabella interpreta Paco, e Roberto Bonfante, Tonho. Pelo seu desempenho, a jovem atriz global ganhou o prêmio de melhor atriz no Festival de Brasília e no Grande Prêmio Cinema Brasil. O filme acumula outros prêmios, como o de melhor direção, melhor trilha sonora em diferentes festivais. Outras informações podem ser encontradas no site: <<http://www.doisperdidos.com.br/doisperdidos/pub/index.htm>>.

um Tonho que se sente humilhado, temos Paco que se orgulha. No filme, Paco não toca flauta, ele compõe músicas, canta e sonha em ser uma estrela do Rap. Compra um “pisante novo” digno de um pop star. E entre os dois se estabelece o paralelo conflituoso entre desejos distintos: Tonho sonha em voltar para o Brasil; Paco, em ser grande estrela. Quando comparados, os desejos de cada um reforçam a humildade de Tonho e a vaidade e prepotência de Paco, e essas diferenças acentuam a tensão conflituosa e o jogo entre o opressor e oprimido, tanto na peça como em *2 perdidos numa noite suja*.

Presente no texto base, esse confronto e esse jogo se mantêm e ganham outros elementos no filme: Paco sabe inglês muito bem, é um artista, consegue juntar dinheiro se prostituindo, não foi preso, não está na condicional, cheira cocaína, não foge da “Migra”, seduz Paco e se orgulha de sua condição sexual; enquanto Tonho não sabe inglês muito bem, não tem grandes ambições, está ilegal, já foi preso, é contra drogas, tem medo da Migra e é, a todo tempo, tratado pejorativamente de “viado”.

O embate entre posturas tão contraditórias cresce com uma força violenta e opressiva, que resulta num desfecho inesperado e surpreendente como na peça, que não mostra o assalto. No início do segundo ato, tem-se a seguinte rubrica:

(Paco abre, vão entrando Tonho e Paco. O primeiro traz um par de sapatos na mão e, nos bolsos as bugigangas roubadas. Está bastante nervoso. Paco traz um porrete na mão e está alegre)

No filme a rubrica é desdobrada em várias cenas, pois eles assaltam um dos clientes de Paco, uma “bicha velha”. Paco movido e cegado pela ação violenta, mata o velho (na peça, um casal de namorados), enquanto Tonho, nervoso, discorda das atitudes violentas de Paco e do desfecho trágico. No filme, os dois também adentram o quarto, distribuem os objetos e o dinheiro roubados no chão para dividir a “moamba” que conseguiram, como na peça:

PACO: Metade da grana pra cada um. Relógio, isqueiro, caneta e carteira, pra mim. Pulseira, anel, broche e cinta pra você. Topa?

TONHO: O brinco pra você, o sapato pra mim.

PACO: Não! O brinco pra você, outro pra mim. Um é de sapato pra você, outro pra mim.

TONHO: O sapato é meu.

PACO: Um pé pra cada um.

TONHO: Não seja burro. O que é que eu vou fazer com um pé de sapato.

PACO: Não sei, nem quero saber.

TONHO: O sapato é meu. Eu já falei mais de mil vezes. Eu só entrei nesse assalto por causa dele e vou ficar com ele.

PACO: Então o resto é meu.

TONHO: O resto meio a meio.

PACO: Aqui pra você! (*Faz gesto*) Ninguém me leva no tapa. (*pausa*)

TONHO: Está bem, Paco. Fique com tudo. Você me levou no bico, mas não faz mal. (Marcos, 2003, p.121)

Depois de abdicar de tudo, Tonho descobre que o sapato não lhe serve, ou seja, não lhe sobrou nem mesmo a possibilidade de arrumar um emprego, pois um belo par de sapatos representa, para ele, trabalho. Por sua vez, o sentido de trabalho, ainda que esteja vinculado à sobrevivência individual e familiar, ultrapassou as fronteiras da necessidade material, e passou a significar um meio pelo qual as pessoas se expressam e afirmam sua identidade. Tonho, portanto, desespera-se e esse desespero é aguçado pelas ironias de Paco.

No filme, Paco quer levar a melhor, argumentando que foi ele que “apagou” o cara e por isso conseguiram o dinheiro. Paco usa o tempo todo da fragilidade de Tonho e não quer deixá-lo nem mesmo com dinheiro suficiente para voltar ao Brasil e o ameaça, firmando que pode lhe atribuir o assassinato, afinal ele já tem ficha na polícia. O par de sapatos é substituído, no filme, pelos objetos e pelo dinheiro, ou seja, pela posse do capital, meio de promover socialização. Pressionado e sem saída, Tonho pega sua arma, vira o jogo, uma vez que passa a ameaçar e humilhar Paco

e sai com boa parte do que roubaram enquanto Paco, nu, é desnudado de seu saber, do seu orgulho e da sua sedução.

Enquanto na peça, Tonho fuzila Paco e nele se converte, afirmando, aos gritos, que é mau e se autodenominando Tonho maluco; no filme, Paco fica despido não só de suas roupas, mas também de sua arrogância e de seu orgulho, e expõe, enfim, sua fragilidade e fica encurralado enquanto Tonho ganha as ruas.

A adaptação fílmica cumpre o papel de traír o texto base, mas o respeita, especialmente, porque mantém a ideia original de Plínio Marcos de escarrar, como voz legítima, a degradante condição social dos marginalizados e denunciar as consequências de uma sociedade excludente.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 4.ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- BONASSI, Fernando. Plínio Marcos está morto. Viva Plínio Marcos! *Rodapé – Crítica de Literatura Brasileira Contemporânea*, São Paulo, n.1, p.179-81, 2001.
- BORNHEIM, Gerd A. Teatro e literatura. In: _____. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&PM, 1983. p.73-90.
- BRANCO, Lucio Allemand. Anatomia e divergência em *Barrela*, de Plínio Marcos. *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.25, p.37-55, jan.-jun. 2005.
- BROOK, Peter. *A porta aberta – Reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Abralic, Niterói, 1991.
- CONTRERAS, Javier Arancibia et al. *Plínio Marcos: a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- FARACO, Carlos A. *Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. 2.ed. Curitiba: Criar, 2006.
- GOMES, André Luís. *Clarice em cena – as relações entre Clarice Lispector e o teatro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Finatex, 2007.

LANYI, José Paulo. Plínio Marcos – O andarilho da corda bamba. *Cult* – Revista Brasileira de Literatura, ano III, n.27, out. 1999, p.12-19.

LISPECTOR, Clarice. Dos palavrões no teatro. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p.30.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

_____. *Dois perdidos numa noite suja em Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p.215-21.

MARCOS, Plínio. *Melhor teatro – Plínio Marcos*. Seleção e Prefácio de Ilka Marinho Zanotto. São Paulo: Global, 2003. (Coleção Melhor Teatro)

MARTINS, Gilberto. De pisantes e pisados – Representações da falta. Percursos intertextuais e interdiscursivos com Alberto Moraiva e Plínio Marcos. In: CAIRO, Luiz Roberto et al. (Org.) *Nas malhas da narrativa: ensaios sobre literatura, história, teatro e cinema*. Assis: FCL-Unesp Publicações, 2007.

VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos: a flor e o mal*. Petrópolis: Fim, 1994.

_____. A vingança do maldito. *Revista Cultura Vozes*, Petrópolis, ano 89, n.4, p.112-5, jul.-ago. 1995.

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: Senac, Itaú Cultural, 2003. p 61-90.

Uma comparação entre o estilo de Clarice e de seus tradutores

Diva Cardoso de Camargo*

RESUMO: Este estudo procurou comparar o estilo de Clarice Lispector em relação a padrões estilísticos distintivos e preferenciais de seus tradutores nos seguintes pares de obras: *A descoberta do mundo/Discovering the world*, traduzida por Giovanni Pontiero; *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres/An apprenticeship or the book of delights*, traduzida por Richard Mazzara e Lorri Parris; e *Água viva/The stream of life*, traduzida por Elizabeth Lowe e Earl Fitz. Os padrões estilísticos encontrados nas traduções indicam que Mazzara e Parris mostram escolhas linguísticas mais convencionais; Lowe e Fitz revelam uma tendência para o uso de padrões moderados de densidade lexical; e Pontiero apresenta mais reiterações enfáticas e soluções para preservar o ritmo idiossincrático e padrões sutis de sons da autora.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução literária, literatura brasileira contemporânea traduzida, estilo clariciano, estilo do tradutor.

ABSTRACT: Our investigation aimed at comparing Lispector's style in relation to her translators' distinctive and recurring stylistic patterns in three pair of works: *A descoberta do mundo/Discovering the world*, translated by Giovanni Pontiero; *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres/An apprenticeship or the book of delights*, translated by Richard Mazzara and Lorri Parris; and *Água viva/The stream of life*, translated by Elizabeth Lowe and Earl Fitz. The stylistic patterns found in the translations indicate that Mazzara and Parris show more conventional linguistic choices; Lowe and Fitz reveal a tendency to use moderate patterns of lexical density; and Pontiero presents higher use of emphatic repetitions and translating options trying to maintain the author's idiosyncratic rhythm and subtle sound patterns.

KEYWORDS: Literary translation, translated contemporary Brazilian literature, Lispector's style, translator's style.

* Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade de São Paulo (USP), professora adjunta da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), campus de São José do Rio Preto (SP).