

Dois perdidos numa noite suja: *palavras que viraram imagens*



Dois perdidos numa noite suja, 1971.

Kátia Rodrigues Paranhos

Doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Instituto de História e do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisadora do CNPq e da Fapemig. Autora, entre outros livros, de *História e imagens: textos visuais e práticas de leitura*. Campinas: Mercado de Letras/Fapemig, 2010. katia.paranhos@pq.cnpq.br

*Dois perdidos numa noite suja: palavras que viraram imagens** Kátia Rodrigues Paranhos

RESUMO

Este artigo aborda as representações sobre os “humilhados” a partir de *Dois perdidos numa noite suja*, de Plínio Marcos. Procuo destacar que, tanto na peça como nas versões cinematográficas, avultam os temas da solidão e da decadência humana, o círculo vicioso da tortura mútua e da exacerbação da sexualidade. Em meio ao beco sem saída da miséria e da violência e à absoluta falta de sentido nas vidas degradadas, a superexploração do trabalho humano e a morte prematura despontam como horizonte permanente dos “párias” da sociedade. Página e tela abrem inúmeras possibilidades de leitura. Dessa forma, o texto teatral é reescrito na filmagem e as palavras viram imagens.

PALAVRAS-CHAVE: Plínio Marcos; *Dois perdidos numa noite suja*; teatro e imagem.

ABSTRACT

*This article approaches the representations of the “wretched” based on the play *Dois perdidos numa noite suja* (Two lost in a dirty night) by Plinio Marcos. I seek to call attention to the subject of human solitude and humiliation and the vicious circle of mutual torture and exacerbation of sexuality present both in the play and the movie versions. In the midst of the endless misery and violence and the absolute lack of meaning in those degraded lives, the super exploitation of human labor and premature death emerge as a permanent horizon of society’s pariah people. Page and screen lead to various possible interpretations. Thereby, the play text is rewritten in the movie and the words become images.*

KEYWORDS: Plínio Marcos; *Dois perdidos numa noite suja*; drama and image.



“As imagens não abrigam idéias tranqüilas, nem idéias definitivas, sobretudo. A imaginação imagina incessantemente e se enriquece de novas imagens”.

Gaston Bachelard¹

Entre 1979 e 1984, o Grupo de Teatro Forja, ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo (SP), notabilizou-se por encenar, na maioria das vezes, textos escritos coletivamente. A primeira experiência de montagem de dramaturgos fora do meio operário ocorreu em 1981, com a apresentação de *Operário em construção*, cujas bases são poemas de Maiakóvisky, Vinicius de Moraes e Tiago de Melo. Em 1984 foi produzi-

* Este trabalho conta com o apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig).

da a peça *Dois perdidos numa noite suja*, escrita em 1966, por ocasião das comemorações dos cinco anos de existência do grupo. Aliás, o autor da peça, o dramaturgo Plínio Marcos, era figura constante no ABC paulista: participou de numerosos debates, seminários e palestras promovidos pelos sindicatos operários, assim como teve algumas de suas peças encenadas pelos grupos de teatro da região.²

Segundo Tin Urbinatti, naquele momento “as TVs estavam veiculando intensamente o tema da pena de morte. A partir desse dado, começamos a ler alguns textos do Gramsci e a peça de Plínio. Discutimos coletivamente a questão da pena de morte e passamos a entrevistar e recolher relatos de desempregados na região. *Dois perdidos* junta o universo da marginalidade ao do desemprego, o que dá margem para se pensar o que é ser ‘bandido?’”³

Com efeito, entre 1981 e 1985, a indústria automobilística brasileira despediu dezenas de milhares de operários. No ABC, as demissões chegaram, em agosto de 1981, a 50 mil metalúrgicos. Em São Bernardo — “capital do desemprego” —, contavam-se vários casos, como o do operário cearense Rubens Menezes Cardoso que, desesperado com a demissão, ameaçou se jogar do 17º andar do prédio da prefeitura, e o de um metalúrgico desempregado que, ao receber a conta de gás, entrou em crise de agitação psicomotora e destruiu os móveis de sua casa.⁴

Dito isso, em geral as peças de Plínio Marcos atingem o leitor e/ou espectador como estilete: ao mesmo tempo, provocam repulsa e despertam uma angústia solitária, a necessidade urgente de intervenção. Exploram o terror e a piedade no grau mais absoluto; diálogos exatos, crus, ferinos, explosões de ódio e violência incontidos, humilhações, provocações sadomasoquistas, rastejamento abjeto de humilhados e ofendidos, círculos de tensão entre algozes e vítimas que intercambiam seus papéis; relações de poder estabelecidas confusamente num emaranhado de seres ignorados pelos “cidadãos contribuintes”, uma fauna de alcaguetes, prostitutas, homossexuais, cafetões e cafetinas, policiais corruptos, desempregados, prisioneiros assassinos, loucos, débeis mentais, meninos abandonados: imagens jogadas em cena sem nenhuma cortina de fumaça.

Em seus escritos, ele procura denunciar e contestar o modelo capitalista de produção e conseqüentemente o próprio regime militar, instituído no país em 1964. Por isso, Plínio Marcos foi um dos autores mais perseguidos de sua época, quando a liberdade de expressão e a democracia foram extirpadas para dar lugar a um regime ditatorial opressor. A simples menção a seu nome já era sinônimo de problema. A censura federal, por exemplo, o via como um maldito, pornográfico e subversivo. Na sociedade, ele se tornou figura polêmica porque colocava em discussão o “excluído social” e outros aspectos pouco discutidos durante a ditadura militar, quando ter liberdade de expressão era muito arriscado, por isso era um ato de coragem⁵.

Plínio Marcos escrevia conforme o que via na sociedade e o que vivenciava em seu cotidiano, trafegando por “esse Brasil polimorfo, tônico e teimoso, subjugado pelas diferenças sociais, pela miséria, pelo abandono, um mundo de excluídos, mas que se conta por milhões”⁶. Autodenominava-se “repórter de um tempo mau”; por isso é visto como um homem que “pariu e deu voz a uma formidável galeria de criaturas: ternas, líricas, truculentas, vadias, esperançosas, vitais em sua sobrevivência, seres mediatizados pelo

¹ BACHELARD, Gaston. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 196.

² Inúmeros são os exemplos de intervenção política de Plínio Marcos na periferia de São Paulo. Em outubro de 1981, por exemplo, foi apresentada, no sindicato de São Bernardo, a peça *Homens de papel* e em seguida ocorreu uma palestra do autor com os presentes. Cf. PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Mentes que brilham: sindicalismo e práticas culturais dos metalúrgicos de São Bernardo*. Tese (Doutorado em História) — IFCH/Unicamp, Campinas, 2002, p. 180.

³ URBINATTI, Tin *apud* PARANHOS, Kátia Rodrigues, *op. cit.*, p. 178.

⁴ Ver Mercedes demite 6.200 funcionários. *Movimento*, 17 a 23 ago. 1981 e A terra do medo. *Veja*, 26. ago. 1981.

⁵ Plínio Marcos (1935–1999) teve várias profissões ao longo da vida, mas graças às peças teatrais e às crônicas que publicou em jornais como *Última hora*, *O Pasquim*, *Folha de S. Paulo* e na revista *Veja*, ele ficou conhecido como dramaturgo e cronista. Ver MAIA, Fred, CONTRERAS, Javier Arancibia e PINHEIRO, Vinicius. *Plínio Marcos, a crônica dos que não têm voz*. São Paulo: Boitempo, 2002.

⁶ MOSTAÇO, Edelcio *apud* MAIA, Fred, CONTRERAS, Javier Arancibia e PINHEIRO, Vinícius, *op. cit.*, p. 10.

⁷ *Idem, ibidem*, p. 10.

⁸ Ver PARANHOS, Kátia Rodrigues. O grupo de teatro Forja e Plínio Marcos: "Dois perdidos numa noite suja". *Perseu: História, Memória e Política* – Revista do Centro Sérgio Buarque de Holanda, v. 1, n.1, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 265-284.

⁹ O *Jornal da Orla* e a revista mensal *Caros Amigos*, ambas opções alternativas no mercado editorial, foram os últimos veículos em que Plínio colaborou como cronista no final da década de 1990.

¹⁰ MAIA, Fred, CONTRERAS, Javier Arancibia e PINHEIRO, Vinícius, *op. cit.*, p. 26.

¹¹ MARCOS, Plínio *apud* MAIA, Fred, CONTRERAS, Javier Arancibia e PINHEIRO, Vinícius, *op. cit.*, p. 26 e 27.

¹² Em 1975, por exemplo, Plínio Marcos foi contratado pelo jornalista Mino Carta para escrever uma coluna sobre futebol na revista *Veja*, mas por pouco tempo, pois ele logo foi demitido da revista, devido às críticas que fazia à censura e à ditadura militar por meio dos textos sobre futebol. Ver CONTIERO, Lucinéia. *Plínio Marcos: uma biografia*. Tese (Doutorado em Letras) – Unesp, Assis, 2007, p. 268-269.

¹³ OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. *Aspectos do teatro brasileiro*. Curitiba: Juruá, 1999, p. 139.

real e pelo imaginário, lugar onde a ficção nasce, grande parte das vezes, com um grito de denúncia ou desejo de reconhecimento"⁷.

Nas suas peças, avultam como temas a solidão e a decadência humana, o círculo vicioso da tortura mútua e a absoluta falta de sentido nas vidas degradadas, o beco sem saída da miséria e a violência, a superexploração do trabalho humano e a morte prematura como horizonte permanente. Sobressaem, portanto, sujeitos sociais distintos, marcados pela tragédia individual e coletiva, que circulam pelo espaço urbano. Os personagens subvertem até certo tipo de teatro engajado em voga nos anos de 1960 e 1970, pois não veiculam, em regra, uma mensagem otimista ou positiva quanto à possibilidade de se ter alguma esperança de mudança social. O que importa é subsistir, seja como for: sem solidariedade de classe, sem confiança no próximo. Seus personagens se debatem num mundo que não oferece vislumbre de redenção; estão envolvidos em situações mesquinhas e sórdidas, nas quais a luta pela sobrevivência e pelo dinheiro não tem dignidade; via de regra, enveredam para a marginalidade mais violenta a fim de atingir seus objetivos⁸.

Os cenários apresentados não condizem em nada com os ideais do nacionalismo cego, do patriotismo orgulhoso tão disseminado após 1964. A maioria dos textos de Plínio Marcos encenados nos palcos brasileiros ilustra a luta pela sobrevivência de sujeitos que, até então, eram esquecidos ou escondidos por certos segmentos por se distanciarem dos padrões de comportamento dominante. Aparece representada aquela parcela da população a quem foi negado o mínimo de dignidade, impedindo qualquer idealismo ou esperança de mudança, e que tem como única forma de protesto a violência, que não se volta só às classes dominantes, mas também aos pares dessa população.

Não custa lembrar que, na sua coluna "Janela Santista" do *Jornal da Orla*⁹, "trazia histórias e apresentava o olhar do cronista sobre a cidade onde nasceu e cresceu, coisa que sempre fez questão de mostrar em suas peças, seus textos e nos jornais em que colaborou"¹⁰.

*Pois é, esse sou eu: saltimbanco do Macuco, meu bairro querido, o bairro da minha vida, o pedaço de mundo que me deu tutano, sustento e energia, o pedaço de mundo que forjou em mim o amor à vida e a vontade de lutar contra qualquer opressor. Por ser do Macuco, me fiz guerreiro. Por ser guerreiro, me fiz lutador pela liberdade de expressão. Por tudo isso, escrevi Barrela e, depois dela, um monte de peças*¹¹.

Plínio também escrevia diariamente sobre futebol, tema que conhecia muito bem, e mesmo escrevendo sobre esse assunto, não perdia a oportunidade de criticar o regime militar. Além disso, alguns temas eram constantes nos textos do cronista, como a violência urbana, a miséria nas grandes cidades, a delinquência juvenil, as condições precárias dos presídios brasileiros, o que o que muitas vezes levou à demissão de Plínio Marcos de jornais e revistas¹².

Paulo Roberto Correia de Oliveira, ao estudar a trajetória do teatro brasileiro desde o final do século XIX até as novas tendências cênicas, considera Plínio Marcos um autodidata, que "construiu peças de grande intensidade dramática e impacto, conduzindo para o teatro com realismo brutal as tragédias das classes marginalizadas dos centros urbanos do Brasil"¹³.

Para Márcio Roberto Belani, esse modo de pensar peculiar do dramaturgo santista, o fez

*uma mistura eclética de socialista, anarquista e comunista — ainda que rejeitasse todos esses rótulos —, sem teorias ou fórmulas de mudança social acabadas. Podemos, se o desejarmos, classificá-lo como humanista que congrega em si os vários princípios comuns a essas doutrinas políticas, mas que se desenvolveram nesse autor plasmados pela experiência prática de vida em meio ao povo. Plínio Marcos desejava uma mudança social, não necessariamente uma revolução armada, mas que certamente haveria de derrubar alguns dos pilares de sustentação desse modelo de sociedade que se tinha na época como, por exemplo, a exploração exagerada da mais-valia, a concentração de poderes por uma minoria, o veto à liberdade de expressão, etc. Embora não houvesse desenvolvido ainda uma forma lapidada do que deveria ser essa transformação social, essa ação renovadora caminharia ao lado de uma mudança individual, espiritual, conforme podemos pressentir na leitura de suas peças em convergência com o seu modo de agir e pensar nessa época*¹⁴.

Teatro e política estão umbilicalmente ligados à questão da função social da arte. Por isso, autores como Plínio Marcos, que falam sobre a realidade brasileira, são engajados. Isso significa dizer que o teatro é uma forma de conhecimento da sociedade. Assim, mesmo aqueles que se autoproclamam não-engajados ou apolíticos, na verdade acabam assumindo uma posição também política. A chamada “tomada de posição”, seja ela qual for, é exatamente o que procura exprimir a noção de “engajamento” ou do dramaturgo como figura que intervém criticamente na esfera pública, trazendo consigo não só a transgressão da ordem e a crítica do existente, mas também a crítica da sua própria inserção no modo de produção capitalista, e, portanto, a crítica da forma e do conteúdo de sua própria atividade. Engajamento “político” ou “legítimo”, como lembra Eric Hobsbawm, noutro contexto, “pode servir para contrabalançar a tendência crescente de olhar para dentro”, no caso, “o autoisolamento da academia”¹⁵ apontando, por assim dizer, para além dos circuitos tradicionais.

Páginas e imagens do Brasil contemporâneo

Não é demais ressaltar que a dramaturgia de Plínio Marcos focaliza, de modo certo, a vida dos menos favorecidos, resgata a memória da população marginalizada (considerada apenas como estatística indesejada) e leva a se pensar hoje que suas obras estão mais vivas do que nunca, pois retratam situações sociais que ainda persistem nos espaços urbanos. Por exemplo, em *Navalha na carne* (1967) deparamos com três personagens do submundo que se encontram num quarto de hotel barato: Neusa Sueli, a prostituta, Vado, seu cafetão, e Veludo, o homossexual. Ao apresentar uma peça que foge dos padrões temáticos e estéticos do período em que foi escrita, Plínio Marcos nos obriga a considerar não apenas como as relações de poder se manifestam em seu texto dramático, mas também como elas influenciam as definições de “literatura” e “arte”.¹⁶

Nesse sentido, a utilização de uma linguagem transgressora aliada à arte se mistura com as vivências experimentadas pelas margens. Assim, sujeitos embrutecidos pelas adversidades do capital se digladiam tanto num “sórdido quarto de hotel de quinta classe” como na selva das cidades, que

¹⁴ BELANI, Márcio Roberto Laras. *Plínio Marcos e a marginalidade urbana paulista: história e teatro* (1958-1979). Dissertação (Mestrado em História) – Unesp, Assis, 2006, p. 40 e 41.

¹⁵ HOBBSAWM, Eric J. Engajamento. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 146 e 154.

¹⁶ No cinema encontramos duas versões de *Navalha na carne*: a de Braz Chediak, de 1969, com Glauce Rocha, Jece Valadão, Emiliano Queiroz e Carlos Kroeber, e a de Neville d’Almeida, de 1997, com Vera Fischer, Carlos Loffler e Jorge Perugorri.

¹⁷ MARCOS, Plínio. *Navalha na carne/ Quando as máquinas param*. São Paulo: Círculo do Livro, S/D, p. 19.

¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 46.

¹⁹ MARCOS, Plínio. *Quando as máquinas param*. São Paulo: Obelisco, S/D, p. 16.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 60.

²¹ MARCOS, Plínio. *Homens de papel*. São Paulo: Global, 1978, p. 30 e 34.

²² CONTIERO, Lucinéia, *op. cit.*, p. 129 e 130. Ver também MENDES, Oswaldo. *Bendito maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

²³ O conto "O terror de Roma" pode ser encontrado em MORAVIA, Alberto. *Contos romanos*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2003.

via de regra não tem lugar para todos. Para Neusa Sueli, o(s) quarto(s) e a cidade são o "lugar" do trabalho, enquanto Vado e Veludo se divertem na sinuca, pelas ruas ou "queimando erva e dinheiro [...] e eu que me dane na viração"¹⁷. Dia e noite se repetem, num cotidiano massacrante.

*Hoje foi um dia de lascar. Andei pra baixo e pra cima, mais de mil vezes. Só peguei um trouxa na noite inteira. Um miserável que parecia um porco. Pesava mais de mil quilos. [...] 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. Isso não pode ser coisa direita. Isso é uma bosta*¹⁸.

Em *Quando as máquinas param* (1967), o dramaturgo apresenta a situação de um operário desqualificado e sem emprego. Zé, o trabalhador em questão, vive uma relação conjugal que se equilibra entre a harmonia e a falta de expectativa social. Na peça, isenta de bandidos de qualquer espécie, Plínio expõe a relação amorosa dentro de uma estrutura familiar. Nina, a esposa, sustenta a casa como costureira, enquanto o marido todos os dias anda "pra cima e pra baixo e não há meio de arrumar uma vaga"¹⁹. Para espaiar, restam as novelas para Nina, o futebol e o boteco para Zé. Entretanto, uma novidade transforma, de modo radical, a vida do casal: a gravidez de Nina. Esse fato detona um conflito avassalador capaz de alterar, de vez, o quadro doméstico. "Eu não sei mais nada, Zé. Sempre estive do seu lado. Topei todas as paradas com você. Desde que casamos, nunca fomos num cinema, nunca passeamos, nunca comprei um vestido novo e nunca me queixei. [...] E assim, a gente ia. Aos trancos e barrancos, mas ia! Íamos ter filhos, íamos ser como todo mundo. [...] Agora, não sei. Não sei mais nada. Só sei que estou grávida. E vou ter meu filho"²⁰.

Para esses personagens, que abundam nas páginas de Plínio Marcos, a cidade é lugar do trabalho. É exatamente isso que norteia a temática de *Homens de papel* (1968), que narra a história de um grupo de homens e mulheres cujo ofício é catar papel nas ruas. Eles são vítimas de um explorador que lhes compra o material pelo preço que ele mesmo determina. "A gente queria vir para a cidade grande [...]". Mas, "aqui é cada um pra si"²¹.

É difícil desvencilhar a experiência pessoal de Plínio Marcos, como um migrante vindo de Santos, dos seus textos. Esses entrecruzamentos podem ser destacados na própria escritura de *Dois perdidos numa noite suja*, na qual as relações entre história e ficção estão muito próximas, para não dizer imbricadas. Segundo Lucinéia Contiero, apoiada no depoimento da irmã de Plínio, depois que ele dormiu algumas noites na rodoviária e de ter sido ajudado por uma mulher, ficando alguns dias em sua casa, saiu desta

*para ajeitar-se num porão, no centro, com "três bandidos". [...] certa noite, depois da viração para conseguir uns trocados, Plínio voltou para o porão trazendo um par de sapatos, "que teria comprado ou conseguido sei lá" [...] a visão desse par de sapatos causou furor entre os outros "inquilinos", que brigaram entre si para ver quem teria o direito ao roubo. A refrega forçou Plínio a fugir dali com os pertences na mão, sabendo que perdera o abrigo de vez*²².

Dois perdidos numa noite suja (1966) é a reescritura de um conto do italiano Alberto Moravia, "O terror de Roma"²³. No conto e na peça aparece

o mesmo ponto da discórdia, objeto de conflito: um par de sapatos novos. O enredo gira em torno de Tonho e Paco, dois miseráveis solitários que ganham a vida no mercado enchendo ou esvaziando caminhões e que, à noite, dividem com as pulgas um quarto de pensão. Segundo Alberto d'Aversa, "a assimilação do conto de Moravia foi perfeita, total e absoluta; o conto desapareceu e no seu lugar nasceu uma peça nova e original, de uma originalidade teatral, ou seja, baseada sobre a novidade da linguagem, a precisão dos golpes de cenas e de nós dramáticos, a temperatura das situações, a eficácia das personagens, a verossímil possibilidade da fábula"²⁴.

A peça foi apresentada pela primeira vez em 1966 para uma plateia reduzidíssima no bar Ponto de Encontro, centro de São Paulo, com Ademir Rocha (Tonho) e o próprio Plínio (Paco). Naquele momento, o dramaturgo era ator e técnico da TV Tupi. "Ofereci a peça a todo mundo, e ninguém quis. Diziam que eu estava ficando maluco, que peça com palavrão não ia acontecer nunca. Aí eu resolvi montar a peça. Tinha duas pessoas que pagaram a entrada; três, com um bêbado que queria urinar no nosso camarim"²⁵.

Para Paulo Vieira, "foram as três primeiras pessoas que tiveram o prazer de presenciar o nascimento de Paco e Tonho, os desvalidos que se tornaram um dos marcos na dramaturgia brasileira dos anos sessenta, e que a despeito do autor trazia em sua linguagem muito dos códigos de vanguarda do momento"²⁶.

A trama se passa num quarto de hospedagem simbolizando o "entre quatro paredes" característico de outras peças. Interiorano, com casa, mãe e pai nas Minas Gerais, Tonho acredita que pode sair do gueto da miséria. Criatura que oscila entre a loucura e a maldade lúcida, Paco não tem saída nem origem. Na primeira cena, estala o conflito, num diálogo violento que faz progredir a ação com a força desenfreada do instinto animal. Ambos põem em objetos a única chance de sobrevivência: para Tonho, a vida digna, decente, depende de um par de "pisantes" (sapatos) novos que lhe possibilitem se candidatar a um emprego; Paco, com uma flauta roubada, ganharia alguns trocados — ele encarna o mal, às vezes em estado absoluto, embrutecido até o âmago, definido pela fala de Tonho: "você deve ter levado uma vida desgraçada pra não acreditar em ninguém"²⁷.

A peça desce num espiral de violência verbal até o extremo da miséria moral e física. Paco encarna os diabos do inferno, noucateia Tonho da primeira à última cena, quando é nocauteado. Numa inversão súbita, Tonho incorpora a personalidade insana do outro, assumindo suas características sádicas. É tal a virulência dos ataques de Paco que a revolta de Tonho parece justificada: "Se acabou, malandro. Se apagou. Foi pras picas. Por que você não ri agora, paspalho? Por que não ri? Eu estou estourando de rir! Até danço de alegria! Eu sou mau! Eu sou o Tonho Maluco, o Perigoso! Mau pacas!"²⁸. Plínio Marcos elabora um teorema trágico da vinculação da violência à miséria.

Décio de Almeida Prado, no programa da peça encenada no Arena em 1967, afirma que

em Dois perdidos numa noite suja Plínio Marcos explora um filão típico do teatro moderno, a partir de Esperando Godot: dois farrapos humanos ligados por uma relação complexa, de companheirismo e inimizade, de ódio visível e, também, quem sabe, afeição subterrânea. Juntos, não chegam a constituir um par de amigos. Mas, separados, mergulhariam na solidão, o que seria ainda pior. O diálogo que travam

²⁴ ADVERSA, Alberto d' *apud* VIEIRA, Paulo. *Plínio Marcos, a flor e o mal*. Rio de Janeiro: Fumo, 1994, p. 67 e 68.

²⁵ MARCOS, Plínio *apud* VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 68 e 69.

²⁶ VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 69.

²⁷ MARCOS, Plínio. *Dois perdidos numa noite suja*. Plínio Marcos. São Paulo: Global, 2003, p. 99.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 164.

²⁹ PRADO, Décio de Almeida. *Dois perdidos numa noite suja. Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 152 e 153.

³⁰ APOLINÁRIO, João *apud* VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 73.

³¹ DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002, p. 83.

³² GASSET, José Ortega y. *A idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 36. Sobre as relações arte, imagem e sociedade ver PARANHOS, Kátia Rodrigues, LEHMKUHL, Luciene e PARANHOS, Adalberto. *História e imagens: textos visuais e práticas de leitura*. Campinas: Mercado de Letras/Fapemig, 2010.

³³ Vale recordar a celebrada oposição de Roland Barthes entre o texto clássico — “legível” — e a literatura moderna — “escrivível” — inaugurada por Mallarmé. O leitor é mero consumidor, usuário ou cliente do texto legível. Sua função é intransitiva, limita-se à concretização dos sentidos, apenas moderadamente polissêmicos, latentes na obra. No texto escrevível, pelo contrário, o leitor obtém acesso à magia do significante, ao prazer da escritura, torna-se também seu produtor. “Nesse texto ideal, são muitas as redes de sentido; interagentes, nenhuma consegue ultrapassar as outras; o texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem princípio; é reversível; o acesso é proporcionado por diversas entradas, não se podendo autoritariamente declarar que qualquer delas seja a principal”. BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarracine de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 4 e 5.

é uma exploração constante das fraquezas recíprocas, um intercâmbio de pequenos sadismos. São duas figuras dramáticas [...]. A linguagem da peça é tão suja quanto a noite que envolve as personagens, segundo o título, certamente a mais desbocada que já vimos em peça nacional ²⁹.

Para João Apolinário, a peça é uma pequena obra-prima neorrealista:

*há no conflito entre os ‘dois perdidos’ uma afirmação crítica sobre a dissolução das classes, que almeja uma solução no sentido de exemplificar a justiça que será um dia o homem atingir a igualdade perante o homem [...]. O final da peça é a hemorragia do câncer. Impiedoso. Cruel. Anti-romântico. As expressões de gíria que o autor usa criam o clima do lugar onde se fixa a ação, mas não desvirtuam as riquezas das essências de uma grande autenticidade trágica, caracterizando cada um dos dois marginais, que se digladiam em torno da injustiça social do nosso mundo, simbolizado num miserável par de sapatos.*³⁰

Como já mencionado anteriormente, em 1984 os atores-operários de São Bernardo leram e representaram Plínio Marcos de acordo com seu repertório sociocultural. Esse processo complexo se ampliava e se fortalecia com as discussões e os debates promovidos após as apresentações do Forja em seu sindicato, noutros sindicatos e em diferentes bairros no ABC. Era uma oportunidade a mais para trocar ideias sobre os textos encenados. A plateia subia no palco e seus componentes, ultrapassando os limites de meros espectadores reflexivos, passavam a integrar o elenco e construir novas cenas, com diferentes discursos que faziam a intertextualidade do já dramatizado. Por sinal, ao se referir aos diferentes gêneros literários, Benoît Denis salienta que o teatro é um “lugar” importante do engajamento; é exatamente aquele que propicia as formas mais diretas entre escritor e público. “Através da representação teatral, as relações entre o autor e o público se estabelecem como num tempo real, num tipo de imediatidade de troca, um pouco ao modo pelo qual um orador galvaniza a sua audiência ou a engaja na causa que defende”³¹. Aliás, como lembra José Ortega y Gasset:

Um quadro [...] é uma “realidade imagem”. [...] A coisa “quadro” pendurada na parede de nossa casa está constantemente transformando-se no rio Tejo, em Lisboa e em suas alturas. O quadro é imagem porque é permanente metamorfose — e metamorfose é o Teatro, prodigiosa transfiguração. [...] O que vemos [...] no palco cênico, são imagens no sentido estrito que acabo de definir: um mundo imaginário; e todo teatro, por humilde que seja, é sempre um monte Tabor onde se cumprem transfigurações ³².

Os diálogos travados entre Paco, Tonho e o Grupo Forja vão do teatro à existência miserável dos sujeitos despossuídos que habitam o mundo do trabalho. A cidade moderna é lugar dos sonhos e pesadelos, da industrialização moderna, do desemprego e da pobreza. Personagens se confundem com os atores-operários, marginais que circulam pela página e pelo espaço urbano.

Os “humilhados” de *Dois perdidos* também se apresentam no espaço imagético do cinema. Página e tela abrem possibilidades similares para proveito tanto de leitores como de espectadores. O texto literário “escrivível”, para lembrar termo de Roland Barthes³³, é reescrito na filmagem (o

“pós-texto”, denominação de Robert Stam³⁴) e as palavras viram imagens. Filmar, portanto, não significa reduzir.

A primeira adaptação de *Dois perdidos* foi toda rodada no Rio de Janeiro e dirigida por Braz Chediak³⁵, que já tinha adaptado outra obra de Plínio Marcos, *Navalha na carne*, no ano anterior. Sobre ela, Rafael Freire disserta:

Filmado no segundo semestre de 1970, no começo do ano seguinte o filme de Chediak já estava pronto para ser enviado para a avaliação da censura federal para, também como A navalha na carne, enfrentar alguns problemas. Avaliado pelo Serviço da Censura de Diversões Públicas em 10 de março de 1971, Dois perdidos numa noite suja recebeu, cinco dias depois, uma liberação especial para a exibição no festival de Teresópolis, sendo depois exigida a recomposição de sua trilha sonora para “eliminação das pornografias”. O certificado de censura definitivo de 6 de abril de 1971 liberava o filme para exibição comercial somente para maiores de 18 anos, com cortes das expressões “filho da puta” e “porra” e sem os critérios de “boa qualidade” ou livre para exportação³⁶.

Apesar de o filme ter ganhado um prêmio no V Festival de Teresópolis de Cinema em 1971 e a partir disso a produtora ter feito uma grande propaganda no seu lançamento em 22 de março do mesmo ano no Rio de Janeiro, não houve êxito de bilheteria e o filme foi bombardeado pela crítica. Alguns críticos avaliaram a adaptação cinematográfica como um “teatro filmado”, destacando a falta de criatividade do diretor.³⁷

Produzido pela Magnus Filmes, de Jece Valadão, *Dois perdidos numa noite suja* contou com a participação dos atores Emiliano Queiroz, interpretando Tonho, e Nelson Xavier, escalado para viver Paco, sendo que este ator já tinha interpretado esse personagem no teatro em 1967, no Rio de Janeiro, contracenando com Fauzi Arap, que na ocasião interpretou Tonho.



Figura 1: *Dois perdidos numa noite suja*, 1971, Rio de Janeiro. Fotografia p&b. Em cena: Nelson Xavier (Paco) e Emiliano Queiroz (Tonho)³⁸.

³⁴ STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009, p. 35.

³⁵ Ficha Técnica: Título: *Dois perdidos numa noite suja*. Diretor: CHEDIK, Braz. Rio de Janeiro, Ipanema Filmes, 1971, som, colorido. Atores: Emiliano Queiroz (Tonho) e Nelson Xavier (Paco). Duração: 01h37min. Estúdio: Magnus Filmes. Distribuidora: Ipanema Filmes. Roteiro: Braz Chediak, Emiliano Queiroz e Nelson Xavier. Produção: Jece Valadão. Música: Almir Chediak. Fotografia: Hélio Silva. Direção de arte: Ely Caetano. Figurino: Antônio Murilo. Edição: Raimundo Higino.

³⁶ FREIRE, Rafael de Luna. *Atalhos e quebradas: Plínio Marcos e o cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – UFF, Rio de Janeiro, 2006, p. 200.

³⁷ Para saber as opiniões dos críticos do cinema em relação ao filme *Dois perdidos numa noite suja*, ver FREIRE, Rafael de Luna, *op. cit.*, p. 201 e 202.

³⁸ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 10 set. 2011.

³⁹ A exposição dos preconceitos sociais também se torna nítida na peça, principalmente a questão da homossexualidade. Sobre isso, Paulo Vieira acentua que na maioria das peças de Plínio Marcos “há um inegável desprezo pela figura do homossexual e, mesmo que um personagem não seja, xingá-lo de tal é um insulto imenso, a ponto de alijá-lo, diferenciá-lo, menosprezá-lo, humilhá-lo, fazê-lo descer degraus numa escada de valores negativos [...]”. VIEIRA, Paulo, *op. cit.*, p. 19. Paco ilustra bem a situação quando faz uso disso para atacar Tonho, passando a ter vantagem sobre o companheiro de quarto ao chamá-lo de “Boneca do Negrão”. Paco diz para o colega que tem um recado do “Negrão” do mercado; alerta que o sujeito vai lhe dar muita “porrada” por ter descarregado um caminhão que era dele:

“PACO — Quem mandou você afinar? Agora é dureza fazer a moçada pensar que você é de alguma coisa. Seu apelido lá no mercado agora é ‘Boneca do Negrão’.

TONHO — Boneca do Negrão é a mãe!

PACO — (*Avançando.*) A mãe de quem?

TONHO — Sei lá! A mãe de quem falou.

PACO — Veja lá, Boneca do Negrão! Não folga comigo, não. Já tenho bronca sua porque inveja o meu sapato. Se me enche o saco, te dou umas porradas. Depois, não adianta contar pro teu macho, que eu não tenho medo de negrão nenhum”. MARCOS, Plínio, *op. cit.*, 2003, p. 85.

⁴⁰ Ficha Técnica: Título: *Dois perdidos numa noite suja*. Diretor: JOFFILY, José. Rio de Janeiro, Riofilme, 2002, som, colorido. Atores: Roberto Bomtempo (Tonho) e Débora Falabella (Paco). Duração: 01h40min. Estúdio: Riofilme. Roteiro: Paulo Halm. Produção: Alvarina Souza Silva. Fotografia: Nonato Estrela. Figurino: Ellen Milet. Edição: Eduardo Escorel.

Braz Chediak adaptou grande parte do texto teatral. Ao mesmo tempo, em relação à localidade das cenas, deu vida aos lugares mencionados na peça, como no da entrevista de emprego de Tonho, da ameaça que este personagem sofreu do “Negrão”³⁹ e do assalto. Com isso, o diretor deu rosto a outros personagens. As cenas se passam não só no quarto da hospedaria, mas também em um bar, no pátio do cortiço, no mercado de frutas em que Paco e Tonho trabalham e no parque onde acontece o assalto.

O filme inicia com uma advertência: “Este filme contém cenas de violência”. Na primeira cena filmada à noite, Tonho caminha sozinho pelas ruas e, ao passar por um restaurante, olha as pessoas que estão no interior do estabelecimento. Enquanto isso, a voz de um garoto aparece de fundo, anunciando os acontecimentos publicados em um jornal, como, por exemplo, “Preso o tarado da zona sul!”, “Ganhador da loteria esportiva”. Logo após, aparece Paco também sozinho, caminhando pelas ruas escuras, entra em um bar e senta-se em uma mesa com dois homens que cantavam no local.

Minutos depois, aparecem trabalhadores descarregando caixotes de frutas em um armazém e Paco está entre eles. Em um corte de cena, Tonho, durante o dia, veste terno e gravata e, ao que tudo indica, realiza um teste de emprego. Várias pessoas estão em uma sala, batem à máquina, enquanto um homem parece supervisioná-los.

Na cena seguinte, Tonho anda apressado por ruas sujas. A câmera foca os seus sapatos e quanto mais ele caminha, mais os sapatos ficam velhos e gastos. Nesse momento aparecem vários anúncios de empregos. Chediak evidencia a decadência de Tonho na figura do sapato que fica mais velho e furado a cada entrevista de trabalho que o personagem participa e não é contratado.

Tonho chega com uma mala em uma hospedaria, localizada em uma vila, onde crianças brincam e algumas mulheres penduram roupas em um varal. Ele é recebido por uma senhora que o conduz até o quarto. Quando os dois sobem as escadas, escuta-se o som de uma gaita, tocada por Paco, que já estava no quarto e recebe Tonho, mostrando certa cordialidade com o colega. Tonho desfaz a mala e tira uma foto de sua família, enquanto Paco o observa.

A próxima cena mostra os dois personagens no mercado descarregando um caminhão. Subentende-se que foi Paco o responsável por arrumar o emprego para Tonho, pois ele avisa ao colega de quarto sobre a chegada de um caminhão. Na volta para a hospedaria, tem início o que seria a reprodução na íntegra do texto teatral de Plínio Marcos, mas, como já foi mencionado, algumas cenas ganham locação externa e algumas pessoas citadas na peça aparecem, como o “Negrão do mercado”.

Em 2002 houve a retomada de *Dois perdidos numa noite suja* por José Joffily, uma adaptação realizada após a morte de Plínio Marcos⁴⁰. Na verdade, foi Roberto Bomtempo (ator que interpretou Tonho no filme) — que se apaixonou pelo teatro aos 19 anos de idade por causa das obras do dramaturgo santista — que em 1999 decidiu que iria produzir um filme, adaptando alguma peça de Plínio, e até o procurou para falar sobre o seu desejo. No entanto, depois de comprar os direitos autorais de *Dois perdidos numa noite suja*, passou a direção para José Joffily e participou do filme como coprodutor e ator.

Diferindo da primeira versão, o roteirista Paulo Halm fez uma série

de mudanças e acréscimos no texto original, incluiu novos temas, situações e representações sociais. O filme foi rodado no Rio de Janeiro e em Nova Iorque e Paco, que na peça era homem, na adaptação passa a ser uma mulher, cujo nome verdadeiro é Rita, interpretada por Débora Falabella.



Figura 2: Cartaz da segunda adaptação para o cinema de *2 perdidos numa noite suja*, produzido em 2001 e 2002 com direção de José Joffily. Atores: Roberto Bomtempo (Tonho) e Débora Falabella (Paco)⁴¹.

Paco e Tonho são dois imigrantes ilegais em Nova Iorque. Tonho, que saiu de Minas Gerais com o propósito de se tornar um homem bem-sucedido, de alcançar a prosperidade, decepção-se quando chega aos Estados Unidos; sente falta da família que deixou no Brasil, mas ao mesmo

⁴¹ Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com>>. Acesso em: 10 set. 2011.

⁴² Cabe assinalar que na década de 1990 era grande o número de brasileiros, premidos pela crise econômica, que saíram do país em busca de novos horizontes de vida. No campo musical, Chico Buarque flagrou esse movimento em "Iracema voou/Para a América/Leva roupa de lã/[...] /Vê um filme de quando em vez/Não domina o idioma inglês/[...] /Ambiciona estudar/Canto lírico/Não dá mole pra polícia/Se puder, vai ficando por lá/Tem saudade do Ceará/Mas não muita/Uns dias, afoita/Me liga a cobrar/- É Iracema da América". BUARQUE, Chico. *As cidades*, Rio de Janeiro, BMG, 1998.

tempo não tem coragem de voltar, com medo de ser chamado de fracassado e, além disso, vive a angústia de ser a qualquer momento deportado.

Paco é uma artista que sonha em se tornar uma "pop-star" — nas palavras da própria personagem, "ser mais famosa que a Madona" — e demonstra estar disposta a tudo para alcançar esse objetivo. É cantora e compõe suas próprias músicas, mas, enquanto não se torna famosa, ela se prostitui e finge ser um garoto para atrair homossexuais.

Ambos dividem um galpão abandonado e vivem um cotidiano de muita violência, frustrações e brigas constantes por divergências de opiniões. Enquanto Tonho sonha em um dia voltar para o Brasil, Paco almeja ser uma grande estrela da música — desejos que, se comparados, reforçam a humildade de Tonho e a vaidade da sua colega. E essas diferenças, assim como na peça teatral, geram tensão e conflito entre os dois.

2 perdidos numa noite suja inicia com cenas de Tonho na prisão, onde cumpriu pena por seis meses. Quando sai do presídio e vai para a casa, encontra Paco, que em vez de tocar a gaita como na peça, canta um *rap* contando o que seria a história de Tonho e o provoca, dizendo o tempo todo que ele sofreu violência sexual na cadeia. Tonho fica irritado com as acusações de Paco e parte para a agressão. Mas logo se desculpa com Paco que, em seguida, chorando, senta-se em sua cama e usa drogas.

Há uma espécie de *flashback* de como os personagens se conheceram até a prisão de Tonho. Eles se conhecem em uma noite no bar onde Tonho trabalhava. Paco estava com um cliente no banheiro, quando Tonho interrompe o momento em que o homem ia agredi-la, por descobrir que ela não era um rapaz. Depois disso, Tonho convida Paco para morar com ele no galpão abandonado.

Quando Tonho saiu da prisão, foi até o bar pedir o seu emprego de volta, mas o dono se recusou por ele ser um ex-presidiário e alegou não querer problema com a polícia. Tonho procura outros empregos, mas não obtém sucesso. Começa a reclamar para Paco sobre a miséria que está vivendo e diz: "Vim para a América para me dar bem. Todo mundo acha que eu me dei bem na América". Já o discurso de Paco é outro: "Eu consigo o que eu quero na América, se não consigo o que eu quero por bem, uso o meu alicate"⁴². O alicate, símbolo de violência no texto original, também é usado no filme.

Diante da situação, o desejo de Tonho é voltar para o Brasil e para isso precisa de dinheiro para comprar a passagem. Em vez dos sapatos, ele quer que Paco empreste quinhentos dólares. Os sapatos, por sinal, aparecem no filme em outro contexto, mas também causam discórdia entre os personagens, pois Paco, acreditando que precisa de um "pisante novo", digno de uma verdadeira *pop-star*, compra um par de botas no mesmo valor que Tonho precisava para adquirir sua passagem.

A partir daí, a solução encontrada por ele é o assalto e Paco aceita a ideia, justificando que precisa de dinheiro para comprar um bom equipamento de som para mostrar sua música a uma gravadora.

No filme também é discutido o universo marginal. Os personagens começam a planejar golpes na esperança de assim conseguirem mudar suas vidas. A rubrica do texto teatral sobre o assalto no parque é desdobrada em várias cenas na adaptação. Os personagens escolhem como alvo para o assalto um dos clientes de Paco, chamado pelo personagem de "bicha velha". Assim como na peça, Paco, movida pela ação violenta, mata o clien-

te, e Tonho, muito nervoso com a situação, discorda das atitudes de Paco e do desfecho trágico. Na cena do assalto, Paco também tortura a vítima com um alicate, arrancando-lhe os dentes até que o homem diga o lugar onde o dinheiro está guardado.

Um fato interessante no filme é que, diferentemente da figura do “Negrao” do texto de Plínio Marcos, Paco passa a exercer poder sobre o colega com outras formas de opressão que vão além das ameaças do “Negrao”. Aparecem outros símbolos correspondentes, como os presidiários negros, a Polícia Federal, o fato de ele estar ilegal e a qualquer momento ser descoberto pela “migra”, ser preso e deportado. E na prisão, local em que se passa uma sequência de cenas de Tonho preso, é possível verificar várias características do personagem que podemos encontrar na peça: um homem tímido, que parece ser solitário.

No filme também há a divisão do dinheiro e dos objetos roubados e Paco também quer ser a mais favorecida, argumentando que foi ela que “apagou” a vítima e que por isso os dois conseguiram o dinheiro. Paco se aproveita o tempo todo da fragilidade de Tonho; não quer que ele tenha dinheiro suficiente para voltar ao Brasil e faz várias ameaças, dizendo que vai culpá-lo pelo assassinato. Os sapatos são substituídos por outros objetos e, principalmente, por dinheiro.

Diante da resistência de Paco na divisão, Tonho pega uma arma e humilha Paco, ao exigir que ela fique nua. Para Paco, ficar nua é revelar sua verdadeira identidade, que ela é uma mulher, é tirar o seu personagem que, a princípio, garante sua sobrevivência. Tonho vai embora carregando o que foi roubado e os “pisantes” de Paco, mas no filme ele não se transforma em opressor, como na peça. Em uma bela atitude, demonstra um lado sentimental ao confessar, chorando, que ama Paco.

De acordo com Freire, a necessidade de atualizar a obra teatral fez com que o texto de Plínio Marcos não fosse apenas “valorizado pelo que tinha de denúncia [...] mas pelos ‘sentimentos universais’ ou pelas ‘questões eternas’ que eles apresentavam. Mais do que questão social nas adaptações *plinianas* realizadas a partir da década de 90, o que move a trama é a relação de amor entre as personagens”⁴³.

O amor é uma novidade; não se viu esse tema na obra do dramaturgo. Já no filme, enfoca-se uma relação de amor e ao mesmo tempo de ódio entre os personagens. Eles se agredem verbalmente, muito mais Paco do que Tonho, porque este alimenta um sentimento bom pela companheira, havendo assim uma dicotomia: crueldade (de Paco) e sensibilidade (de Tonho).

É interessante salientar que tanto no filme de Braz Chediak, de 1971, como no de José Joffily, de 2003, o texto literário dialoga com o “pós-texto” no qual (re)aparecem Paco e Tonho, e o mesmo ponto do conflito: o par de sapatos novos. O lugar do leitor se sobressai. As versões pedem que a literatura permaneça “depois” do filme, que não se perca no meio do caminho. Página e tela abrem inúmeras possibilidades de leitura. Dessa forma, o texto teatral é reescrito na filmagem e as palavras viram imagens. Como assinala Linda Hutcheon, “as histórias não são imutáveis; ao contrário, elas também evoluem por meio da adaptação ao longo dos anos. [...] as histórias viajam para diferentes culturas e mídias. [...] as histórias tanto se adaptam como são adaptadas”⁴⁴.

No teatro e no cinema, *Dois perdidos numa noite suja* retoma tanto o

⁴³ FREIRE, Rafael de Luna, *op. cit.*, p. 382 e 383.

⁴⁴ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011, p. 58.

problema social quanto o existencial numa dimensão histórica dos dramas enfrentados pelos trabalhadores na sociedade capitalista. Em cena, a luta pela sobrevivência, a solidão nas grandes metrópoles, o trabalho precarizado, o desemprego, a situação de abandono no campo, o individualismo e o narcisismo dos próprios operários, a circularidade entre o “bem” e o “mal”, a exposição dos preconceitos sociais, a busca pelo “caminho fácil” do crime, o desânimo, a crueldade, a violência.

Arte e política se misturam e se contaminam, negociando continuamente a resistência e a gestão daquilo que é em relação ao que pode vir a ser, pondo em tensão o que está “dentro” e o que está “fora” do sistema instituído. Textos e imagens fundem diferentes expressões, imagens, metáforas, alegorias e outros elementos que, em conjunto, compõem um cenário significativo de articulações de um modo de pensar e agir, uma visão do mundo. Esse resultado reitera a noção de que as formas e produções culturais se criam e se recriam na trama das relações sociais, da produção e reprodução de toda a sociedade e de suas partes constitutivas. Afinal, “as histórias nunca ocorrem no vácuo, é claro. Nós nos engajamos no tempo e no espaço, dentro de uma sociedade em específico e de uma cultura maior. Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos”⁴⁵.



Artigo recebido e aprovado em agosto de 2011.