

Luz, câmera, palco, ação: a contemporaneidade no fio de uma navalha**Light, camera, stage, action: the contemporaneity on the wire of a razor**

DOI:10.34117/bjdv6n2-065

Recebimento dos originais: 30/12/2019

Aceitação para publicação: 07/02/2020

Haydê Costa Vieira

(UFMS/CPTL)

Professora de Língua Portuguesa e Literatura da Rede Estadual de Ensino de Mato Grosso do Sul.

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (área de concentração em Estudos Literários), da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS.

haydecosta@gmail.com

Wagner Corsino Enedino

(UFMS/CPTL)

Professor Associado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS. Atua no Programa de Pós-Graduação em Letras, nível mestrado e doutorado, no Câmpus de Três Lagoas. Membro do GT Dramaturgia e Teatro da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (Anpoll).

wagner.corsino@ufms.br

RESUMO

Ancorado nos pressupostos teóricos de Magaldi (2004, 2008); Prado (1987); Pallottini (1989, 2006) e Enedino (2009), no que se referem à configuração do discurso teatral, nas contribuições de Aumont e Marie (2009); Xavier (2003) e Gomes (1987) para a abordagem da linguagem audiovisual do cinema, e nos aportes de Hutcheon (2011); Corseuil (2009) e Gomes (2008) acerca do desenvolvimento da adaptação cinematográfica, este trabalho visa refletir sobre o processo de transposição da obra dramática *Navalha na Carne* (1967), de Plínio Marcos, para o filme brasileiro *A Navalha na Carne* (1969), produção de Jece Valadão e direção de Braz Chediak. A escolha desse tema decorreu do interesse em investigar a literatura brasileira e sua relação com outras manifestações artísticas. Com efeito, serão destacados os discursos e as representações das personagens, assim como os seus espaços percorridos nas produções dramática e cinematográfica.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Teatro brasileiro contemporâneo; Adaptação cinematográfica; Violência; Plínio Marcos.

ABSTRACT

Anchored in the theoretical assumptions of Magaldi (2004, 2008); Prado (1987); Pallottini (1989, 2006) and Enedino (2009), regarding the configuration of theatrical discourse, in the contributions of Aumont and Marie (2009); Xavier (2003) and Gomes (1987) for the approach of the audiovisual language of cinema, and in the contributions of Hutcheon (2011); this paper aims to reflect on the process of transposition of the play *Navalha na Carne* (1967), by Plínio Marcos, for the brazilian film *A Navalha na Carne* (1969), production of Jece Valadão and direction of Braz Chediak. The choice of this theme stems from the interest in investigating brazilian literature and its relation with other artistic manifestations. In fact, the speeches and representations of the characters, as well as their spaces covered in dramatic and cinematic productions, will be highlighted.

Keywords: Comparative Literature; Contemporary brazilian drama; Film adaptation; Violence; Plínio Marcos.

1 INTRODUÇÃO

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 percebermos, nesse lado tenebroso e obscuro uma claridade que se aproxima de nós, que nos 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, 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”. Enxergar o tempo como ele é: com todos os seus problemas, diferenças e dificuldades, seja por identificação a outros períodos ou por distanciamento. Diante deste cenário permeado de (in)definição emerge, em solo nacional, a figura de Plínio Marcos; artista multifacetado e conhecido por trazer à baila a voz cáustica dos desvalidos.

Plínio Marcos de Barros nasceu em Santos (SP), em 29 de setembro de 1935 e faleceu em São Paulo (SP), em 29 de novembro de 1999. Iniciou a sua carreira artística em 1953 como o palhaço Frajola, no qual permaneceu alguns anos devido a sua paixão circense e, especialmente, por encanto a uma artista de circo.

Em 1958, foi convidado por Paulo Lara a ensaiar *Pluft, a 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).

Ocorre, todavia, que essa situação não o fez desistir da escrita de peças teatrais. Pelo contrário, durante a sua vida, Plínio Marcos produziu diversas obras dramáticas, tanto para o público adulto, como o infantil, nos quais se destacam *Barrela* (1958), *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967), *Homens de papel* (1968), *O abajur lilás* (1969), *Querô, uma reportagem*

maldida (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) – no teatro adulto –, e *As aventuras do coelho Gabriel* (1965), *O coelho e a onça* (1988), *Assembleia dos ratos* (1989) – no teatro infantil.

De acordo com crítico e ensaísta teatral Sábato Magaldi (2004), o dramaturgo 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).

No entanto, em 1964, conforme recordam Vieira e Enedino (2018), com os militares no poder, o teatro brasileiro começou a sofrer com as diversas perseguições e ações dos censores. Todas as peças que eram encenadas no país tiveram que ser submetidas à análise prévia do Departamento Federal de Segurança Pública.

As décadas de 1960 e 1970 foram as mais difíceis na história das artes cênicas brasileiras, uma vez que “nesse ambiente de terror, o espaço para uma produção cultural de natureza crítica não existe. No caso do teatro, [...] convém lembrar que fora uma das principais trincheiras da resistência ao golpe militar, entre 1964 e 1968” (FARIA, 1998, p. 164). Segundo a pesquisadora Luciana Stegagno Picchio (1997), o dramaturgo Plínio Marcos foi o mais censurado na moderna dramaturgia brasileira.

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 que, na maioria das vezes, só se preocupa em esconder debaixo do tapete.

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, mas sem traços de piedade fazem de suas criaturas seres especiais no painel da dramaturgia brasileira e inscreve-as 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 significativo negativo em sua criação.

2 SOB O SIGNO DA RESISTÊNCIA: O TEATRO DE UM TEMPO MAU

O teatro é um entre os diversos meios de manifestação de arte. A arte pode (e deve) ser vista como reflexão e transformação. Ela é um instrumento de influência e, conseqüentemente, introduz profundas mudanças na sociedade em geral. A arte possui dois pontos importantes: o primeiro, como função de reflexão, informação, educação e incitação e, o segundo, a da ação de divertimento e do prazer.

Para os estudos de teatro, “[...] costuma-se conceder prioridade ao texto, na análise do fenômeno teatral” (MAGALDI, 2008a, p. 15). O encenador Gaston Baty encontrou uma bela explicação para exprimir a precedência do elemento literário:

O texto é a parte essencial do drama. Ele é para o drama o que o caroço é para o fruto, o centro sólido em torno do qual vêm ordenar-se os outros elementos. E do mesmo modo que, saboreado o fruto, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, quando desapareceram os prestígios da representação, espera numa biblioteca ressuscitá-los algum dia (*apud* MAGALDI, 2008a, p. 15).

No teatro, como assevera Décio de Almeida Prado (1987a), 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, 1987a, p. 84).

Desse modo, como reforça Prado (1987a), 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.

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

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*, na qual “Plínio concluiu em três noites” (MENDES, 2009, p. 158), conta com apenas três personagens marginalizadas: a prostituta Neusa Sueli, o cafetão Vado e o empregado homossexual de um hotel de quinta classe Veludo.

Segundo Mendes (2009), uma portaria publicada pelo Departamento de Polícia Federal proibiu a encenação da peça *Navalha na Carne*, em 19 de junho de 1967. 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). Sendo 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 de 1967.

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) e Fauzi Arap para a 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 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, montada na íntegra, em 1980. O espetáculo de Tônia Carrero,

Nelson Xavier e Emiliano Queiroz conquistou diversas premiações, dentre elas, o Prêmio Molière e a Associação de Críticos Cariocas para a atriz Tônia Carrero.

A peça de Plínio Marcos 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. Começa a agredi-la verbalmente e fisicamente devido a esse ato. Porém, a prostituta informa que deixou o dinheiro no lugar combinado. Após algumas discussões, Neusa Sueli suspeita que Veludo, o empregado do hotel, ao limpar o seu quarto, furtou o dinheiro para gastá-lo com o jovem do bar. Após essa afirmação de Neusa Sueli, Vado pede para chamá-lo 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).

A partir desse momento, percebe-se que as três personagens estão envolvidas em uma relação de tensão psicológica e violência. “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). Assim sendo, Neusa Sueli, Vado e Veludo são personagens marginalizadas no submundo em que vivem:

[...]

NEUSA SUELI – É teimoso como uma mula. Vou te ajudar a lembrar. (*Apanha uma navalha na bolsa.*) Vou te arrancar os olhos! (*Aproxima a navalha do rosto de Veludo.*)

VELUDO – Não! Pelo amor de Deus! Não, Neusa Sueli! Não!

VADO – Pode cortar esse miserável!

NEUSA SUELI – Vai contar tudinho?

(*Veludo faz que sim com a cabeça.*)

VADO – A bicha ficou apavorada.

NEUSA SUELI – Então começa.

VADO – Fala logo, anda!

VELUDO – Estou sem ar.

VADO – Não vem com frescura! Não vem com frescura!

NEUSA SUELI – Veludinho, é melhor pra você contar tudo direitinho. É pro seu bem, querida.

VELUDO – Você me perdoa, Neusa Sueli? Eu devolvo tudinho. Eu não aguentei. Eu vim arrumar o quarto, o Seu Vado estava dormindo, eu peguei o dinheiro e dei pro rapaz do bar. Eu estava gamado nele. Juro que devolvo.

VADO – Canalha! Miserável! Veado safado! Deu todo o metal pro trouxinha?

VELUDO – Só dei a metade.

VADO – E o resto da grana? E o resto?

VELUDO – Comprei um baseado de erva.

VADO – Sacana! Eu de presa seca e ele se tratando. [...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 150-151).

Figura 1. *Navalha na Carne*, 1967. Com Tônia Carrero, Emiliano Queiroz e Nelson Xavier. Teatro Maison de France, Rio de Janeiro



Foto: Reprodução

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, começam a simular uma cena ambígua, na qual é cortada por Neusa Sueli que expulsa Veludo de seu quarto. Na saída, a chama de “galinha velha” e Vado aproveita essa expressão para feri-la e humilhá-la:

[...]

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).

Neusa Sueli tenta inverter a situação: com uma navalha em mãos, insinua que o 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.

[...]

(*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 capto, 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 2. *Navalha na Carne*, 1967. Com Tônia Carrero e Nelson Xavier. Teatro Maison de France, Rio de Janeiro



Foto: Reprodução

Ao se ver acuado, Vado começa a tratar bem Neusa Sueli, fala macio e finge seduzi-la. 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 3. *Navalha na Carne*, 1967. Com Tônia Carrero e Nelson Xavier. Teatro Maison de France, Rio de Janeiro



Foto: Reprodução

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, na qual pode ser caracterizada em diversas formas: Veludo é prisioneiro do vício e obrigado a furtar dinheiro de Neusa Sueli para obter afeto de um rapaz. Vado, também prisioneiro do vício, para conseguir se sustentar e conquistar mulheres mais jovens e bonitas que Neusa Sueli, precisa do dinheiro da prostituta. Neusa Sueli, apaixonada por Vado, aguenta humilhações e violências físicas para ficar um pouco ao seu lado.

A partir desses fatos, a personagem Neusa Sueli consegue perceber seu sentimento de que os três são seres reduzidos à imanência:

“Às vezes chego a pensar: poxa, será que eu sou gente? Será que eu, você, o Veludo somos gente? (Triste) – Chego até a duvidar! Duvido que gente de verdade viva assim, aporinhando o outro, um se servindo do outro”. 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 (MAGALDI, 2008b, p. 210).

Na visão de Magaldi (2008b, p. 210), “parecem-nos infelizes os *consideranda* do Departamento de Polícia Federal, ao proibir a encenação total ou parcial de *Navalha na Carne* em todo o País”. Toda obra de arte, em especial, a dramaturgia e o teatro, não têm o intuito de chocar gratuitamente o público. Isso ocorre, pois, a peça denuncia “uma realidade, que precisa ser corrigida, ela acabaria por resguardar a sociedade de males que a solapam” (MAGALDI, 2008b, p. 210).

3 DA MARGEM AOS PALCOS; DOS PALCOS ÀS TELAS

Na visão do pesquisador Paulo Emílio Sales Gomes (1987), 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” (GOMES, 1987, p. 106). Para a pesquisadora Linda Hutcheon (2011), o cinema é geralmente considerado a mais inclusiva e sintética das formas de *performance*, pois

Uma linguagem compósita em virtude dos seus diferentes meios de expressão – fotografia sequencial, música, ruído e som fonético – o cinema ‘herda’ todas as formas de arte associadas a tais meios de expressão [...] – a visualidade da fotografia e da pintura, o movimento da dança, o *décor* da arquitetura e a *performance* do teatro” (STAM, 2000, p. 61, *apud* HUTCHEON, 2011, p. 63).

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).

No cinema, quando assiste a uma cena que provoca um descarregamento de sentidos e emoções, verifica-se, em vários espectadores, o acontecimento da *catarse*. Esse fato também ocorre com o teatro, pois, segundo Aristóteles, a *catarse* (do grego *kátharsis*, que significa “purificação”, “evacuação” ou “purgação”) é o meio do qual o homem purifica a sua alma através da representação trágica.

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. Devido a esses estudos, perceberam que muitos filmes divulgados (e aqueles que estão previstos a serem lançados) surgiram de adaptações de romances, teatros, poemas, quadros, músicas, danças, dentre outros.

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 estão ligadas 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, recensear o número de elementos da obra inicial conservados no filme (AUMONT; MARIE, 2009, p. 11-12).

Na visão de Hutcheon (2011, p. 30), 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; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada”. Desse modo, para Hutcheon (2011, p. 30), “[...] a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária”.

De acordo com os artigos publicados pelo professor André Luís Gomes (2008), o termo “adaptação” é negado por alguns estudiosos, pois entendem como facilitação e/ou modernização do texto literário. Logo, esses pesquisadores preferem utilizar os termos “transposição”, “transmutação” e “transcrição” ao invés de “adaptação”.

Pairam dúvidas sobre o melhor termo a ser utilizado, e essas dúvidas podem ser verificados 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 (GOMES, 2008, p. 255).

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. Nessa verve, cumpre ressaltar que:

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, 2009, p. 370).

Como foi apontado por Magaldi (2008a), o cinema e a televisão sobrepujaram o teatro como artes coletivas. Porém, não podemos pensar que o teatro desaparecerá, pois “fornece um prazer estético preciso: o da comunicação direta do ator para o público” (MAGALDI, 2008a, p. 117). Assim

sendo, o cinema, a televisão e o teatro são artes que proporcionam aos seus telespectadores e a sua plateia entretenimento, reflexão, informação e incitação.

O filme desenvolveu rapidamente a sua marca narrativa característica e assim *criou* suas próprias histórias, em vez de meramente reproduzir as existentes. Mesmo uma adaptação fiel de uma peça ou romance é uma forma de história única, existindo por si só e de maneira bem distinta do original (ARMES, 1999, p. 117, *apud* GUIDO & ESTEVINHO-GUIDO, 2012, p. 26, *itálico do autor*).

Com o movimento do Cinema Novo, após 1963, os cineastas do Brasil conseguiriam apresentar excelentes resultados à adaptação de obras literárias brasileiras, como, por exemplo, os romances *Mémoires posthumes 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 recorda os pesquisadores Laurent Jullier e Michel Marie (2009), este filme foi projetado na seleção oficial de não competidores do Festival de Cannes de 2002 e quatro indicações ao Oscar (Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Edição e Melhor Fotografia). Este longa teve direção de Kátia Lund e Fernando Meirelles e roteiro de Bráullio Mantovani (baseado no romance de Paulo Lins).

Na dramaturgia brasileira que tiveram seus textos adaptados para a sétima arte foram: *Álbum de família* (1946), *A falecida* (1953), *Boca de ouro* (1959), *Beijo no asfalto* (1961), *Toda nudez será castiga* (1965) e *Os sete gatinhos* (1980), de Nelson Rodrigues; *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna; *Lisbela e o Prisioneiro* (1964), de Osman Lins; dentre outras.

Dos textos dramáticos produzidos por Plínio Marcos e encenados em vários palcos brasileiros e estrangeiros, nos quais foram adaptados para o cinema brasileiro foram os *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Navalha na carne* (1967) e *Querô, uma reportagem maldita* (1979).

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).

As violências física e verbal estão presentes nas peças de Plínio Marcos. 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 peça *Navalha na carne* foi transposta para o cinema, pela primeira vez, em 1969, nos quais participaram a atriz brasileira Glauce Rocha (sendo a prostituta Neusa Sueli) e os atores brasileiros Jece Valadão (o cafetão Vado) e Emiliano Queiroz (o homossexual Veludo), filme dirigido por Braz Chediak e produzido por Jece Valadão. Em 1997, foi a vez da atriz brasileira Vera Fischer ser a Neusa Sueli, o ator cubano Jorge Perugorria (o cafetão Vado) e o ator brasileiro Carlos Loffler, o homossexual Veludo, com texto escrito e dirigido por Neville d’Almeida.

Neste trabalho será abordado o longa-metragem de 1969: com duração de uma hora e meia, e com imagens em preta e branca, o filme *A Navalha na Carne*, tem como elenco Jece Valadão (Vado), Glauce Rocha (Neusa Sueli), Emiliano Queiroz (Veludo), Ricardo Maciel (rapaz do bar) e Carlos Kroeber (cliente). Original de Plínio Marcos e 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. As perucas utilizadas foram da Rosinha das Perucas. Equipe de produção Gilberto Lima e Souza e Fernando Lopes. Cenários de Cláudio Moura e montagem Rafael Valverde. Fotografia e câmara Hélio Silva. Produção de Jece Valadão. Direção Braz Chediak.

Jece Valadão, pseudônimo de Gecy Valadão (1930-2006), foi um ator, diretor e produtor brasileiro. Nasceu no interior do Rio de Janeiro (Campos do Goytacazes), atuou e produziu diversos trabalhos na televisão, teatro e cinema. Glauce Rocha (1930-1971), nasceu em Campo Grande, capital de Mato Grosso do Sul, foi uma atriz que atuou no teatro, televisão e cinema brasileiro. Emiliano de Guimarães Queiroz, conhecido como Emiliano Queiroz (1936-), nasceu em Aracati, estado do Ceará, e atualmente atua como ator, radialista, autor, diretor e roteirista brasileiro.

O filme *A Navalha na Carne*, de 1969, inicia com as imagens de Neusa Sueli se arrumando em seu quarto. Logo depois sai para realizar os seus programas. Nesta ocasião aparecem cenas externas (de ruas) e a espera de Neusa Sueli para conseguir clientes. Além disso, surgem 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 4. *A Navalha na Carne*, 1969. Com Glauce Rocha e Carlos Kroeber. Obra cinematográfica.



Foto: Reprodução

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 5. *A Navalha na Carne*, 1969. Com Glauce Rocha e Ricardo Maciel. Obra cinematográfica.



Foto: Reprodução

Ao entrar em seu quarto, encontra Vado deitado em sua cama. Essas cenas, que duram um pouco mais vinte e sete minutos, não possuem diálogos entre as personagens e, com as imagens e sons de carros e passos das pessoas, conseguimos compreender a fábula.

Figura 6. *A Navalha na Carne*, 1969. Com Glauce Rocha. Obra cinematográfica.



Foto: Reprodução

Os produtores do filme utilizaram a mesma fábula da peça para a montagem cinematográfica. Percebe-se também que os organizadores da obra cinematográfica de 1969 utilizaram os discursos da peça de Plínio Marcos, porém, decidiram alterar alguns verbetes ou expressões (neste caso, os palavrões) por vocábulos considerados “menos ofensivos”:

[...]

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 (*Chora.*)

VADO – Para de chorar! Porra, será que vou ter de aturar até essa onda de choro?

[...] (PLÍNIO MARCOS, 2003, p. 142-143)

[...]

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 (*Chora.*)

VADO – Para de chorar, pô! Será que eu vou ter de aturar essa onda de choro, também? [...] (*A Navalha na Carne*, 1969, 35min42).

Na obra dramática como na cinematográfica, observam-se várias cenas com agressões psicológicas e físicas. Fica claro, durante as cenas apresentadas, que o poder do sexo masculino se impõe 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 7. *A Navalha na Carne*, 1969. Com Glauce Rocha e Jece Valadão. Obra cinematográfica.



Foto: Reprodução

Para demonstrar o seu poder, tanto na peça como no filme, Vado também utiliza da violência psicológica e física para conseguir a confissão de Veludo sobre o desaparecimento de seu dinheiro. Nesse segmento, pode-se afirmar que “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” (ARAÚJO, 2015, p. 41).

Figura 8. *A Navalha na Carne*, 1969. Com Emiliano Queiroz, Jece Valadão e Glauce Rocha. Obra cinematográfica.



Foto: Reprodução

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”. Verifica-se essa afirmação quando, em primeiro momento, agrediu Neusa Sueli devido à ausência do repasse do dinheiro. No segundo momento, quando interroga Veludo para obter as informações dessa quantia que havia sido furtada. E no terceiro momento, após fazer as “pazes” com Veludo, o cafetão tenta força-lo a consumir maconha junto com ele. Sendo assim, Vado está no domínio de todas as situações da trama.

O espaço da obra cinematográfica possui algumas diferenças, comparando com da obra dramática. No cinema, existem as gravações no estúdio (quarto de Neusa Sueli) e no ambiente externo (ruas e comércio local). A maior parte das filmagens ocorreu no espaço 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).

Dessa maneira, pode-se observar que a transposição realizada (do teatro para o cinema), tem a presença de vários elementos em comum: as personagens principais, o espaço (quarto), à época, a sequência didática e os discursos. O que diferencia do teatro para o cinema é que, na transposição realizada, na obra cinematográfica procura expor alguns detalhes nos quais na obra dramática ficam apenas subentendidos ou citados nos discursos das personagens.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Aumont e Marie (2009), quando realiza a análise de uma transposição, neste caso, do teatro para o cinema, permite o 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, produção de Jece Valadão e direção Braz Chediak, o espectador verifica que os produtores cinematográficos procuraram obter o grau mais próximo de fidelidade da adaptação.

Um exemplo que pode ser apresentado é sobre as personagens. Vado, Neusa Sueli e Veludo aparecem nas duas obras de artes analisadas: texto dramático/teatro e cinema. Cliente e jovem do bar foram apenas citados na primeira obra de arte (nos discursos das personagens), todavia, surgem “encarnados” na segunda. 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* 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).

Segundo Ismail Xavier (2003), houve uma época em que era mais comum certa rigidez de postura, e as “traições” de transposições quase não ocorriam. Porém, nas últimas décadas, as cobranças perderam terreno e “e passou-se a privilegiar a ideia de ‘diálogo’ para pensar a criação das obras, adaptações ou não” (XAVIER, 2003, p. 61), isso ocorre, pois, cada filme tratou de definir a sua leitura da tradição literária.

REFERÊNCIAS

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: Papyrus, 2009.

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

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e Cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (Orgs). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. rev.ampl. Maringá: Editora Ed. EdUEM, 2009, p. 369-378.

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.

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.

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

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

GOMES, André Luis. Traição respeitosa: o teatro de Plínio Marcos no cinema. *Abralic*, v. 10, n. 13, 2008. Disponível em <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/210>>. Acesso em 28 mar. 2019.

GUIDO, Humberto; ESTEVINHO-GUIDO, Lúcia de Fátima. A poética do movimento: considerações preliminares ao cinema. In: SILVEIRA, Ronie Alexsandro 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.

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.

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

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

_____. *Moderna dramaturgia brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

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

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

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

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

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

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.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. Que significa literatura contemporânea? In: _____. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

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.