



Quando as máquinas param: o teatro de Plínio Marcos no telecinema português¹

Quando as máquinas param: Plínio Marcos' theater in Portuguese telecinema

Helciclever Barros da Silva Sales

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasília, DF/ Brasil*

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, Mato Grosso do Sul/ Brasil**

helciclever@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0976-6892>

Wagner Corsino Enedino

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, Mato Grosso do Sul/ Brasil

wagner.corsino@ufms.br

<https://orcid.org/0000-0003-2096-538X>

Resumo: O objetivo desse ensaio é discutir e analisar o filme português *Quando as máquinas param* (1984-1985) dos cineastas Pedro Belo e Luís Filipe Costa baseado na peça homônima de Plínio Marcos (1963-1967). Essa obra filmica foi produzida para o canal de TV RTP 1 e exibido em 1985. O elenco contou com Júlio César (Zé), Adelaide Ferreira (Nina), Luísa Salgueiro (D. Marlana), Pedro Efe (Milongas), José Wallenstein (Angarlador), Canto e Castro (pai de Tónico), Amadeu Coronho (Manel), Argumento e diálogos por Pedro Belo e Luís Filipe Costa. Ao que tudo indica, é a única transposição cinematográfica desta peça de Plínio Marcos, assim como o primeiro e único filme estrangeiro baseado no teatro pliniano, hipótese que será objeto de maiores reflexões. Importante frisar que a RTP 1 era o único canal de TV à época da redemocratização portuguesa. Isso é particularmente curioso

¹ Este trabalho é oriundo do projeto de pesquisa intitulado “A recepção acadêmica, crítica e midiática de Plínio Marcos em Portugal” conduzido no âmbito de estágio pós-doutoral realizado por Helciclever Barros da Silva Sales na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) sob a supervisão acadêmica do Professor Dr. Wagner Corsino Enedino.

visto que esse canal vinha se reconfigurando ao nascente cenário democrático após a longa ditadura lusa (o canal iniciou suas transmissões em 1956-1957, ainda sob o jugo ditatorial), de forma que produzir um filme a partir de peça pliniana, justo no ano de 1985, ano do início da abertura política brasileira, não deixa de ser algo digno de menção e análise. A escolha dos realizadores portugueses acerca da peça *Quando as Máquinas Param* e sua temática central, o desemprego, para transposição em filme, em associação ao momento vivido, tanto por Portugal, quanto o Brasil, naquele instante histórico.

Palavras-chave: *Quando as máquinas param*. Plínio Marcos. Cinema Português.

Abstract: The purpose of this essay is to discuss and analyze the portuguese film *When the machines stop* (1984-1985) by filmmakers Pedro Belo and Luís Filipe Costa based on the homonymous play by Plínio Marcos (1963-1967). This filmic work was produced for the TV channel RTP 1 and shown in 1985. The cast included Júlio César (Zé), Adelaide Ferreira (Nina), Luísa Salgueiro (D. Marlana), Pedro Efe (Milongas), José Wallenstein (Angarlador), Canto e Castro (Tonico's father), Amadeu Coronho (Manel), Script and dialogue by Pedro Belo and Luís Filipe Costa. Apparently, it is the only cinematographic transposition of this play by Plínio Marcos, as well as the first and only foreign film based on Plinian theatre, a hypothesis that will be the subject of further reflection. It is important to note that RTP 1 was the only TV channel at the time of Portuguese redemocratization. This is particularly curious since this channel was reconfigured to the nascent democratic scenario after the long Portuguese dictatorship (the channel started broadcasting in 1956-1957, still under the dictatorial yoke), so that producing a film based on a Plinian play, precisely in the year 1985, the year of the beginning of the Brazilian political opening, is still something worthy of mention and analysis. The choice of Portuguese directors about the play *Quando as Máquinas Param* and its central theme, unemployment, for transposition into film, in association with the moment lived both by Portugal and Brazil, at that historical moment.

Keywords: *Quando as máquinas param*. Plínio Marcos. Portuguese cinema.

Introdução

Plínio Marcos em algumas ocasiões criticou a submissão cultural brasileira em relação ao jugo imposto pela indústria cultural estrangeira, sobretudo a estadunidense, o que enfraqueceria, segundo o dramaturgo, a arte popular. Em uma dessas, ele disse: “preservar a arte popular é garantir trabalho aos nossos artistas contra importação cultural” (PLÍNIO apud MENDES, 2009, p. 287).

A inserção da obra de Plínio Marcos no cinema nacional estava, até este momento, adstrita a algumas de suas obras: *Navalha na carne* (1969, 1997), *Dois perdidos numa noite suja* (1970, 2003), *Barrela* (1990), e os argumentos originais: *Nenê Bandalho* (1971), *A Rainha Diaba* (1974). Mais recentemente, *Querô: uma reportagem maldita* (2006), e alguns curtas-

metragens, por exemplo: O *Telepata* e documentários universitários, por exemplo: *Abajur Lilás*. As duas primeiras obras foram para a tela duas vezes cada uma delas. Assim, há cinco filmes brasileiros realizados a partir de sua obra, o que revela ainda permanência de certo pudor ou relativo desinteresse dos diretores brasileiros em explorar as demais obras plinianas no cinema.

Quanto à produção fílmica estrangeira em diálogo com as peças de Plínio Marcos, observa-se mais ainda uma lacuna considerável, pois pouco se sabe ou se tem debatido sobre as possíveis transposições fílmicas de suas obras realizadas no exterior. Dessa forma, o objetivo desse ensaio é discutir e analisar o filme português *Quando as máquinas param* (1984-1985) dos cineastas Pedro Belo e Luís Filipe Costa baseado na peça homônima de Plínio Marcos (1963-1967).

Figura 1 – Texto do jornal *Diário de Lisboa* criticando brevemente e noticiando a exibição do telefilme *Quando as máquinas param* no canal de TV portuguesa RTP1



Fonte: *Diário de Lisboa*, nº 21911, Ano 65, Sexta-feira, 15 de novembro de 1985, p. 20, Fundação Mário Soares / DRR - Documentos Ruella Ramos. Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_3244. Acesso em: 16 jun. 2022. (Reprodução autorizada)²

² Registramos profundo agradecimento à *Fundação Mário Soares e Maria Barroso de Portugal* pela autorização de reprodução de relevante acervo documental do jornal *Diário de Lisboa* contido neste artigo.

O telefilme *Quando as máquinas param* (1984-1985) foi produzido para o canal de TV RTP 1 e exibido em 1985, às 22:29:53 (com quase cinco minutos de atraso da programação prevista), segundo informações obtidas junto ao próprio serviço de arquivo da RTP. O elenco contou com Júlio César (Zé), Adelaide Ferreira (Nina), Luísa Salgueiro (D. Marlana), Pedro Efe (Milongas), José Wallenstein (Angarlador), Canto e Castro (pai de Tonico), Amadeu Coronho (Manel)³, Argumento e diálogos por Pedro Belo e Luís Filipe Costa. Inclusive este último foi chefe de produção do Rádio Clube Português (jornalismo radiofônico de vanguarda em Portugal)⁴ em 1974, e a partir da data histórica de 25 de abril⁵ deste mesmo ano passou a integrar, como realizador televisivo e filmico, o canal RTP, o que deixa cristalino que a transposição fílmica da peça pliniana realizada por ele foi concebida e projetada especificamente para o contexto e as necessidades de programação do referido canal em 1985. Dessa maneira, o realizador filmico Luís Filipe Costa teve importante participação no processo de comunicação pública sobre a Revolução dos Cravos, que iniciou o processo de redemocratização portuguesa após longa jornada ditatorial, uma das maiores do Ocidente. Por outro lado, ao que tudo indica, *Quando as máquinas param* (1984-1985) é a única transposição cinematográfica, ainda que pensada para o contexto televisual, da peça homônima de Plínio Marcos, assim como o primeiro e único filme estrangeiro baseado no teatro pliniano que se tem notícia até o momento.

É um filme produzido há 37 anos e que até hoje era simplesmente desconhecido no Brasil. Importante frisar que a RTP 1 era o único canal de TV à época da redemocratização portuguesa. Isso é particularmente curioso visto que esse canal vinha se reconfigurando para o nascente cenário

³ Note-se que a exceção de Zé e Nina, os demais personagens na versão fílmica são totalmente diferentes da peça de partida.

⁴ Seu filho Pedro Costa é outro expoente do cinema português. Fez curso de cinema e foi aluno de António Reis, que é um importante encenador português, inclusive em 1978-1979 montou *Dois perdidos numa noite suja* pela Cia Seiva Trupe, de Porto, segunda montagem do teatro de Plínio Marcos em Portugal.

⁵ Nessa data, Luís Filipe Costa leu de forma voluntária os avisos e comunicados do Movimento das Forças Armadas (MFA) que liderou o levante de redemocratização português. Cf. breve relato do próprio Costa sobre esse momento histórico, disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/luis-filipe-costa/>. Acesso em: 13 jun. 2022. É nesse sentido que novamente Plínio Marcos fez história, pois seu nome está associado a importantes figuras da cultura e da história de Portugal.

democrático após a longa ditadura lusa (o canal iniciou suas transmissões em 1956-1957, ainda sob o jugo ditatorial), de forma que produzir um filme a partir de peça pliniana, justo em 1984-1985, ano do início da reabertura política brasileira, não deixa de ser algo digno de menção e análise.

Uma máquina chamada desejo

No filme *Quando as máquinas param*, há a presença de uma tangente tessitura dramatúrgica típica das telenovelas e dos concursos de *misses*, ensaiadas por Nina, conforme comentaremos a frente. Esses hibridismos midiáticos de alguma maneira existiam na peça pliniana, sobretudo em relação ao discurso televisivo. É, por esse ângulo, que o filme, a partir do recorte temático do desemprego, coloca em cena a televisão ao mesmo tempo em que a televisão se constitui do meio de exibição do filme em discussão. Todo esse processo faz diferença na própria escrita de roteiros e argumentos de filmes pensados para a TV, considerando diferenças na própria condição do espectador televisivo em relação ao espectador de cinema, conforme destaca Barros (2007).

Nessa direção, a linguagem televisual, conforme ensinamentos de Balogh (2005), é muito mais suscetível às condicionalidades, exigências de gosto e características sociais e culturais do público espectador, pois este perfil de espectador, que na realidade é bastante heterogêneo, pode, por exemplo, a qualquer momento mudar de canal, de forma que isso tem influência na própria constituição e planejamento artístico dos programas de TV, em geral, menos independentes nesse sentido que os filmes cinematográficos.

Outro ponto que chama a atenção na linguagem televisual é a sua relação com o horário em que se processa a exibição, pois é sabido que este elemento é fator crucial para a atração e manutenção da audiência tida como alvo.

Figura 2 – Programação da TV portuguesa RTP1 no jornal *Diário de Lisboa*, contendo horário e breve descrição da exibição do telefilme *Quando as máquinas param*



18.00 — Tempo dos Mais Novos
A emissão de hoje é preenchida com mais um episódio das séries - Animação — (Ballet Adágio) e - CAímero -.

18.35 — Notícias

18.50 — O Mundo da Ciência
Inovações efectuadas recentemente na área da medicina e a utilização dos computadores no espectáculo e no desenho industrial.

19.30 — O Mar e a Terra
-Nas Ilhas Selvagens- o interesse muito particular pela fauna e flora do arquipélago das Selvagens deve-se ao facto destas ilhas serem um local importante de reprodução e nidificação de uma ave marinha, a carraga. O interesse é renovado se pensarmos que este local é muito rico no domínio marinho: blocos rochosos completamente despidos de vegetação, pois os ouriços do mar são os únicos animais que lá se fixam devastando a vegetação.

19.55 — O Livro Grande de Petete

20.00 — Telejornal

20.27 — Boletim Meteorológico

20.35 — Louco Amor
Renata contrata Sabina como sua secretária tendo como desculpa o ódio de ambas a Muriel. Sabina conta-lhe que Guilherme e Muriel estão separados e Renata pede que lhe conte tudo o que for sabendo sobre Muriel. Edgar readmite Denise, e Isolda diz a Márcio que deixará a mansão assim que arranjar outro emprego.
Edgar e Gisela casam finalmente, mas perdem o avião para Paris, sendo obrigados a passar a noite de núpcias em casa.
No dia seguinte Gisela está muito feliz por Edgar se ter revelado um marido ardente e apaixonado.
Márcio exige a Renata que se assuma como sua mãe e filha de Agenor a fim de que possam viver em conjunto, agora que ela não tem para onde ir.

21.25 — «Televisão, a «caixa» que mudou o Mundo
Dallas, Dynasty, A Balada de Hill Street, Caminho das Estrelas, séries que se tornaram familiares aos espectadores de todo o mundo e que atingiram os tops das audiências, constituem, ainda hoje, uma das produções televisivas mais lucrativas e que revelam maiores índices de penetração. Em destaque também neste programa as séries sobre samurais.

22.25 — Em Lisboa, Uma Vez...
«Quando as máquinas param» - O desemprego como factor de desequilíbrio social é o tema central deste filme, originalmente uma peça de teatro brasileira. Intérpretes: Adelaide Ferreira, Júlio César, Camo e Castro, Luísa Salgado, Pedro Efe e Amadeu Caronho.
Argumento de Luis Filipe Costa baseado na peça de Pinho Marcos.

23.25 — Último Jornal



Adelaide Ferreira, protagonista de «Em Lisboa, Uma Vez»

Fonte: *Diário de Lisboa*, nº 21911, Ano 65, Sexta-feira, 15 de novembro de 1985, p. 23. Fundação Mário Soares / DRR - Documentos Ruella Ramos, Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_3244. Acesso em: 16 jun. 2022. (Reprodução autorizada)

Assim, exibir um filme de um dramaturgo brasileiro marginal em Portugal, no que aqui o espectador popular habituou-se chamar de “horário nobre”, no caso do filme às 22h25, revela mais uma vez a força da dramaturgia pliniana. Ainda na esteira de Balogh (2005), a TV na condição de meio que se constitui de um amálgama de outras linguagens midiáticas que a precederam, também pode produzir processos autofágicos, Balogh (2005) fala em condição pantagruélica, e esta característica televisual alimenta-se de sua própria linguagem autorreferencial, através de vários recursos, para reter e conduzir a atenção do telespectador médio ao centro e superfícies da narrativa. Nos dizeres de Balogh (2005) “a TV está constantemente referindo a si mesma num processo delirante de auto-remissão” (BALOGH, 2005, p. 148).

No caso do filme televisivo em análise, houve para tanto uma feliz coincidência de que na peça pliniana há um encontro intermediário entre o meio teatro e o sonho de consumo concretizado na imagem do aparelho

de TV e de alguns de seus programas de massa típicos. Dessa forma, os realizadores portugueses puderam trabalhar a transposição fílmica e televisual tendo como referência esse *leitmotiv* já presente na peça. Nessa linha, Balogh (2005) também assevera a condição palimpséstica da TV, que no caso do filme em apreço não somente poderia sofrer com rastros de outros programas que o antecederam ou o sucederam na programação da RTP no dia 15 de novembro de 1985, data da exibição, mas também desse palimpsesto televisivo (a focalização fílmica do próprio aparelho TV e dos diálogos e autorrepresentações de alguns dos programas favoritos de Nina e Zé presentes na peça pliniana e que foram ressaltados e transmudados para o telefilme).

Dessa maneira, houve uma conjunção de fatores temáticos, contextuais, ideológicos e de linguagens midiáticas favoráveis à referida transposição televisual da peça de Plínio Marcos em Portugal. Assim, Nina e Zé aspiravam à compra de uma TV, e esse desejo de consumo é condição prévia para acessar todos os outros desejos de consumo que a própria TV depois se encarrega de oferecer aos telespectadores via propaganda e anúncios comerciais.

No caso de Nina e Zé, em uma tentativa desesperada de sobrevivência, o único consumo que lhes resta, através do onírico emprego de Zé, é saborear o próprio desejo encenado de consumir.

Nesse conjunto de interrelações, Zé, assim como o aparelho de TV, é uma máquina, o primeiro, pelo desemprego, “parou”, visto que pelo processo de coisificação se tornou uma espécie de obsolescência, inadaptável ao mercado de trabalho; já a segunda, nunca para, pois ainda é um dos principais eixos da cultura de massa, acionados para a propagação dos discursos capitalistas, a nos inundar com suas várias estratégias midiáticas, incluindo programas de difusão de banalidades, estimulando os telespectadores ao consumo desenfreado, sempre insuficiente e insaciável. Dessarte, desejar um aparelho de TV é a forma de Zé e Nina se conectarem minimamente a esse mundo de promessas de felicidades efêmeras.

O desemprego português em diálogo televisual com o desemprego pliniano

A escolha dos realizadores portugueses acerca da peça *Quando as Máquinas Param* e sua temática central, o desemprego, para transposição em filme, em associação ao momento vivido, tanto por Portugal, quanto o Brasil, naquele instante histórico, foi bastante feliz, inclusive porque fugiu

da tentação de filmar outras peças mais conhecidas do dramaturgo santista, como ocorrera no próprio Brasil. Acerca do contexto ditatorial brasileiro em pauta, Enedino et al (2021) destacam a postura inarredável de Plínio Marcos ao pôr em relevo a exploração capitalista de grupos sociais subalternizados:

Nesse momento, era crescente o número de políticos desconfiados e insatisfeitos na capital federal. Os serviços públicos decaíram, houve racionamento de energia elétrica, o que paralisava a cidade. O governo procurava a normalidade com a superação das tensões, mas as crises persistiam. De um lado, era a permanência de um grupo numeroso de políticos e líderes marginalizados pelo processo revolucionário sem perspectiva de readaptação e aproveitamento; de outro, era o militar revolucionário, inconformado com os processos políticos da vida brasileira. Durante o ano 1967, o governo Costa e Silva ensaiou, com o Congresso, várias tentativas de aproximação, porém sem nenhum sucesso. A crise continuava em todos os setores da sociedade. Assim, o governo perdeu toda a pretensão de “humanizar” e ajustar os aspectos político-econômicos. É nesse contexto histórico, em pleno regime de exceção, que emerge a peça *Quando as máquinas param*. Trata-se de um texto que denuncia a exploração capitalista e que traz para a “arena da luta de classes” personagens que, a despeito de sua situação, em geral subalterna, pensam, discutem, procuram entender o processo em que estão envolvidos e lutam por sua superação. (ENEDINO et al., 2021, p. 33)

Nessa dinâmica, curiosamente, esse filme português revela que a potencialidade da obra pliniana para o cinema não têm fronteiras, pois apesar de suas peças discutirem questões sociais e existenciais brasileiras, subsiste considerável substrato universalizante, convergentes com dramas e características de outras culturas e sociedades, em especial com a portuguesa.

Interessante que a temática do desemprego, contida na peça *Quanto das máquinas param* não tenha chamado à atenção dos diretores brasileiros, justo esse tema que sempre está na pauta dos nossos dramas sociais, sendo em realidade uma questão de preocupação e luta em nosso contexto quase “atemporal”.

Nota-se dessa forma que o espraiamento da obra pliniana tem sido realizado em outros contextos e espaços a partir do cinema estrangeiro, contrariando em parte o dramaturgo santista acerca de sua visão sobre prioridades que o cinema devesse estabelecer em termos de obras e autores nacionais a serem filmados em seus respectivos países de origem.

Claro que o exemplo de um filme isolado não desqualifica a posição crítica de Plínio Marcos, visto que o seu questionamento sobre o cinema se endereçava aos produtores de cinema nacionais, que “censuravam”, via ostracismo, a divulgação e propagação dos temas, linguagens e estéticas brasileiras em detrimento do volume de reprodução dos filmes e demais produtos culturais estrangeiros no país.

Destaca-se, nessa perspectiva, que a dramaturgia de Plínio Marcos e as respectivas transposições cinematográficas revelam, *per si*, as diferentes condições/situações sociais e políticas em que foram materializadas. Dessa forma, cabe aos produtores da sétima arte criar e (re)criar sentidos. Para Ismail Xavier (2003, p. 62), o mantra deve, em essência, ser: “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”. Nessa verve, o roteirista estadunidense Syd Field (2001), assevera que:

O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca. O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática (FIELD, 2001, p. 2).

Cumprir observar que a peça *Quando as máquinas param*⁶, em termos de linguagem, não é a mais impactante de Plínio Marcos, inclusive é até “moderada”, salvo em relação ao seu desfecho trágico, em termos de linguagem e adensamento dos limites e aporias sobre discussões éticas, morais e ontológicas. Talvez essas características da peça e de seu contexto temático em consonância com a situação política, econômica e social de Portugal dos anos de 1980 convergiram para a escolha de sua realização.

O entrelaçamento das questões sociais e existenciais em Plínio Marcos é-lhe algo característico, pois, a partir de uma abordagem de problemas sociais situados, a sua tessitura dramática encarna o horizonte dos dramas pessoais das suas personagens. Trata-se, portanto, de um movimento metonímico no qual há uma focalização aberta das situações do drama que se afunilam posteriormente ao nível do sujeito, para, ao cabo, retornar a um horizonte universalizante. O dramaturgo, dessa maneira, ilumina os choques das duas polaridades das patologias sociais: o mundo-eu e o eu-mundo.

⁶ Sobre as características da peça em seu contexto histórico e político, além de ostentar uma bem conduzida e exaustiva análise literária, Cf. Enedino et al. (2021).

Ao mesmo tempo, entre as patologias sociais mais arraigadas entre nós, temos o desemprego estrutural. Em realidade, o atraso brasileiro quando o assunto é desemprego é tão eloquente que até os dados oficiais somente foram estabilizados pelo IBGE a partir de 2002, quando a série histórica vigente da PNAD passou a ter maior consistência e verticalidade dos dados sobre as taxas de ocupação e desocupação no país. É importante enfatizar este ponto, pois em 1967, ano da consolidação da versão final de *Quando as máquinas param*, havia ainda muita imprecisão quanto às estatísticas do desemprego nacional. Assim, a população brasileira da época vivia e sentia o drama da falta de emprego, algo que não ecoava nos discursos oficiais, que preferiam destacar os quantitativos de ocupados e não o percentual total de desocupados e/ou desempregados, através de duas variáveis: flutuação do emprego e empregados dispensados, conforme se nota no *Anuário Estatístico do Brasil* de 1967⁷.

Como os dados eram apresentados em números absolutos, isso dificultava uma análise mais objetiva e a própria legibilidade pública e popular do dado estatístico, ou seja, não havia uma transparência adequada para que se pudesse fazer um acompanhamento longitudinal da situação do emprego e desemprego por parte da população.

Segundo Mattos (2011), ao decompor a taxa de desemprego brasileira de 1950-2007, afirma que em 1960 a taxa de desemprego no Brasil era de 2,96%, patamar que não parece ser o mesmo que motivou Plínio Marcos a escrever sua peça em 1963-1967 para tratar justamente desse tema, embora já se estivesse próximo ao período do chamado “milagre econômico”⁸, no qual o mesmo autor destaca que houve ainda mais diminuição nos níveis de desemprego em face das obras de infraestrutura empreendidas pelos militares.

⁷ Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1967.pdf. Acesso em: 10 maio 2022. Em verdade essa prática estatística pouco dialógica com um conjunto de atores sociais não foi inaugurada pelos militares de 1964, conforme se nota no Anuário Estatístico Brasileiro de 1963, que ainda ostentava como Presidente da República o João Belchior Marques Goulart. Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/20/aeb_1963.pdf. Acesso em: 10 maio 2022.

⁸ Segundo verbete “Milagre Econômico Brasileiro” a taxa de desemprego brasileira no período foi na ordem de 3% a 4,9%: “Portanto, não é de surpreender que as taxas de desemprego aberto computadas pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) para o período (percentagem de pessoas desempregadas na População Economicamente Ativa-PEA) tenham sido bastante baixas e da ordem de 3% a 4,9% no setor urbano, segundo as regiões, em 1973, e de 0,4% a 2,3% no setor rural, no mesmo ano (PNAD, 1973). Essas

De todo modo, em 1967 a situação do desemprego parecia ainda ser outra, em especial pelas mudanças nas leis trabalhistas a partir da constituição outorgada (Cf. Art. 158, inciso XIII, Constituição Federal de 24 de janeiro de 1967) no mesmo ano e que instituiu o FGTS como alternativa ao fim da estabilidade de trabalhadores. Já no tempo da narrativa do filme português 1984-1985, Portugal vinha experimentando um aumento significativo das taxas de desemprego, até mais que as do Brasil, conforme os dados da tabela abaixo:

Tabela 1 - Taxas médias de desemprego anual - Comparativo Brasil e Portugal (1984-1985)

Ano	Brasil	Portugal
1984	7,12%	8,4%
1985	5,25%	8,7%

Fonte: IBGE (Brasil) e INE (Portugal).

Embora restrito ao contexto do desemprego em São Paulo dos anos 1957-1963 com projeções para os anos seguintes, mas pelo fato de que este é justamente o espaço-tempo da primeira criação/encenação da peça pliniana em comento (1963), vale pena citar o contexto de um estudo histórico sobre o desemprego paulista chamado “Inquérito sobre o Desemprego em São Paulo” (1964), do sociólogo Heinrich Rattner:

taxas encobrem a existência de desemprego disfarçado, para o qual não há estimativas confiáveis para o período, mas parece razoável supor que este se reduziu com a oferta de ocupações mais bem remuneradas no setor formal da economia”. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/milagre-economico-brasileiro>. Acesso em: 10 maio 2022. Importante que essa referência trata da taxa de desemprego já em 1973, portanto, no fim do chamado “milagre econômico”, e nada fala sobre o início desse período, o qual compreende os anos de 1967-1968, e muito menos sobre o ano de 1963, que precedeu o golpe militar e que Plínio Marcos escreveu sua primeira versão de *Quando as máquinas param* ainda sob o título *Enquanto os navios atracam*.

Porém, mesmo diminuindo a intensidade e o ritmo do recesso na Indústria, ao ponto de a taxa de demissões cair 50%, ou seja de 4,5% em 1964 para 2,2% em 1965 e, assim novamente, para 1,1% em 1966, isto ainda redundaria na existência de u'a massa de 50 000 desempregados em fins de 1966.

Por outro lado, continuando a expansão demográfica - e nada nos permite prever o contrário - a êsses 50 000 desempregados deve ser somado o contingente crescente e não absorvido de pessoas que sofrem do "desemprego estrutural", ou seja, que procuram seu primeiro emprêgo e não o encontram devido à conjuntura econômica. Seu número, segundo uma estimativa moderada, deve alcançar no triênio 1964/65/66, aproximadamente 100 000 pessoas sòmente na Capital. O número total de desocupados em fins de 1966, portanto, haveria de ser, ainda, de 150 000.

Convém cuidar, a propósito, que - além e acima dos aspectos puramente numéricos e econômicos - não podem ser ignorados os possíveis efeitos psicológicos, sociais e políticos que uma situação como essa acarreta. Em tais circunstâncias é comum ouvir falar em "volta" ou "readaptação" à normalidade econômica. Diz-se que essa normalização implicaria a redução, pelo menos passageira, do nível de empregos e, concomitantemente, das atividades industriais. O fato, porém, é que essa situação - muito ao invés de facilitar a retomada do ritmo de desenvolvimento e, assim, o caminho para a crescente emancipação do País através da luta contra a fome, contra as doenças e contra o analfabetismo - é sintomática de estancamento do progresso, pelo simples fato de não aproveitar plenamente os recursos produtivos da Nação.

Ademais, a existência de um "exército de trabalho" desempregado constitui, fator de pressão constante sôbre os salários daqueles que ainda conseguem manter-se empregados: êstes chegam, muita vez, a vender seu trabalho por preço inferior ao custo, isto é, àquilo que precisaria despender para prover a subsistência própria e de sua família. Êsse fato, aliado (*a*) à contenção de crédito, que restringe invariavelmente a expansão dos negócios, (*b*) à política oficial de não se concederem reajustamentos salariais antes do vencimento dos contratos coletivos de trabalho, e (*c*) ao aumento dos tributos indiretos, provoca - pela perda do poder aquisitivo real dós salários - a diminuição paulatina da demanda agregada. E, então, como num círculo vicioso, diminui, também paulatinamente, a atividade industrial, em prejuízo evidente do processo de desenvolvimento do País. (RATNNER, 1964, p. 167-168) (manteve-se a grafia original)

Quando as máquinas param por entre câmera, luz e ação: algumas reflexões a partir de Brasil e Portugal

Ao sair do campo de futebol, o casal depara-se no centro da cidade com uma loja que ostenta uma TV à venda. No filme, neste momento, Zé já está desempregado, pois acabara de ser dispensado do lava-a-jato de carros onde trabalhava. Em casa, Nina passa o tempo a ler e a encenar situações melodramáticas em revistas de fotonovelas. No livro, Zé quando quer ver os jogos do Corinthians, ele vai ao boteco. Mas o que é um elemento interessante tendo o como referência esse objeto de consumo altamente popular, o aparelho de TV, é que no filme há um destaque logo no início da narrativa, e lembrando que esse filme foi concebido para exibição no canal de TV RTP1, essa focalização no referido aparelho dá relevo ao diálogo entre o casal na peça de partida sobre os desejos e dificuldades de se adquirir esse bem:

ZÉ: Eu, brigar por causa de futebol? Não sou trouxa! (Pausa. Nina vai tirando os pratos da mesa.) Você lembra? A gente estava pensando em comprar uma televisão com o décimo terceiro salário. Você lembra? Daí, caí do cavalo. Já estava até paquerando uma que vi na vitrine. Já tinha até visto o plano do crediário. Ia ser legal!

NINA: Ainda acho que foi sorte não comprar. Você já pensou se nós comprássemos e depois você fosse despedido? Íamos ter que devolver e perdíamos o dinheiro da entrada e tudo.

ZÉ: Mas ia ser legal ter uma, não ia? (PLÍNIO MARCOS, 2016, p. 137).

E dessa forma, Zé deseja assistir aos jogos de futebol em sua própria TV, e Nina sonha em ver suas novelas. E a ânsia de Zé pela TV é tão marcante que planeja tão logo consiga emprego, comprar um aparelho:

ZÉ: Isso é. E, quando melhorar, você vai ver que vida boa vou te dar. Logo de saída compro uma televisão.

NINA: Espera firmar. Televisão é muito cara.

ZÉ: Não quero nem saber o preço. Compro à prestação. Prestação é pra isso mesmo. Pra gente comprar. Aí, você vai se badalar de ver novela.

NINA: E você de ver futebol!

ZÉ: Mas a televisão é sua. Você é quem manda. Só vejo futebol quando não tiver programa que você goste.

Pausa.

NINA: Zé...

ZÉ: Ham?

NINA: Você deixa sábado eu ir ver televisão na casa da Carminha?

ZÉ: Que tem sábado?

NINA: Desfile de misses. (PLÍNIO MARCOS, 2016, p. 150).

Ainda sobre fragmento da peça acima, quanto ao desfile de *misses*, no filme Nina representa para Zé como as candidatas se apresentam, transpondo para o espectador do filme o sonho de Nina. Na ausência da TV, enquanto Zé está a jogar futebol com os moleques do bairro; Nina, por sua vez, materializa e interpreta seus programas televisivos, numa atitude quase que pueril, embora reveladora da escassez e limitação de recursos econômicos do casal.

Com efeito, enquanto Zé vai ao boteco assistir os jogos de futebol; Nina, em contraposição, quando pode, vai à casa de amigas para ver o desfile das misses. Na perspectiva de que tais desfiles são a expressão de um mundo artificial, ilusório e fugaz, assim também se apresenta o mundo criado por Nina, que busca consolo diante das dificuldades financeiras nestes breves momentos de distração.

Assim, emerge a possibilidade de se vislumbrar uma crítica velada aos meios midiáticos, sobretudo à TV, ocorre no filme e na peça, de modos e em momentos distintos da narrativa ou ação dramática. Em seu bairro, Zé vê seus conhecidos sendo presos e Milongas, seu amigo, descarta a possibilidade de Zé colaborar em seus projetos de crime. Assim, Zé passa o dia a jogar futebol com a garotada de seu bairro. Dessa forma, os conflitos em casa com Nina ampliam-se em função do desemprego de Zé. É Nina que fica em casa a receber cobranças, inclusive da locadora do imóvel onde vive o casal. Nina faz serviços de costureira eventualmente, mas tem recebido calotes, o que agrava ainda mais a situação econômica deles.

Zé segue, sem sucesso, sua peregrinação em busca de trabalho. Cabe destacar que o português de Portugal do filme exige em vários momentos a necessidade de tradução para o contexto do português brasileiro, denotando

claramente o que alguns linguistas já vêm defendendo: a língua portuguesa lusa é língua estrangeira para brasileiros. A locadora da casa, a senhora D. Marlana, ardilosamente propõe a Nina que ela e o marido se mudem para um imóvel menor, pois assim economizaria, inclusive com ajuda da senhoria do aluguel, que se prontificou a pagar até parte da mudança. Em verdade é apenas uma forma velada de despejo, que logo é percebido por Zé. Nina mantém-se sempre ao lado de Zé, e lembra até de comprar cigarros para o marido com o pouco dinheiro que tem. Nina é um espírito sonhador que se consola com a possibilidade de viver uma vida de fantasias, conforme lê nas fotonovelas e nos desfiles de misses que pretende assistir na casa de amiga, visto que eles não têm TV.

No filme há uma encenação do casal em que Nina incorpora seu desejo de ser *Miss*. Esses momentos aplacam neles a dureza da realidade que estão passando. Ainda com seu vestido vermelho, provocante, Nina deita-se na cama com Zé e o casal termina a noite nos braços do amor. Nina não resiste à tentação de consultar uma cartomante, e acompanhada por uma amiga. Em uma das empresas que Zé procura no cais do porto, ouve de um dos funcionários que “quem não tem padrinhos, lixa-se...”. Essa é uma perspectiva recorrente no Brasil, a do nepotismo, e que ecoa também na obra fílmica portuguesa. Para ficar com a vaga, Zé deveria pagar ao funcionário e este diz: “é pegar ou largar”. Zé larga e segue seu martírio, mantendo sua dignidade.

As dúvidas de Nina quanto ao futuro e o pessimismo de Zé, que tenta se empregar, mas demonstra estar fatigado e desiludido diante da pobreza que os assola, revelam os sinais da crise econômica portuguesa posterior à Revolução dos Cravos. Para se ter ideia desse processo, a dívida pública lusitana quadruplicou entre 1973 e 1988, conforme anotado na obra *Aspectos da evolução e da gestão da dívida pública em Portugal*, digitalizado e disponibilizado pela Secretaria Geral do Ministério das Finanças de Portugal (1991, p. 9).

Assim, as angústias e incertezas diante da vida apresentadas pelos personagens do telefilme são sintomas do quadro depressivo a que vinha passando a economia de Portugal, dado que, embora a nova democracia lusa estivesse em fase de consolidação, ainda se notavam os reflexos econômicos desfavoráveis em face do tempo necessário ao rearranjo político pós-revolucionário.

De todo modo, foi justo em meados dos anos de 1980 que o referido processo de recessão foi dando lugar a um clima social de esperança e expectativa de melhora, conforme demonstram as taxas reais de crescimento do PIB português do aludido período, as quais sinalizam justamente que foi a partir de 1985 que a economia de Portugal voltou a ser superavitária:

Tabela 2 – Taxas de crescimento real do PIB de Portugal (1984-1988)

<i>Anos</i>	Taxa de crescimento real do PIB
<i>1984</i>	<i>-1,04</i>
<i>1985</i>	<i>1,64</i>
<i>1986</i>	<i>3,32</i>
<i>1987</i>	<i>7,63</i>
<i>1988</i>	<i>5,34</i>

Fontes/Entidades: INE, PORDATA. Disponível em: <https://www.pordata.pt/portugal/taxa+de+crescimento+do+piB-2298>. Acesso em: 23 fev. 2023.

Nessa direção, Nina diz a Zé que será inaugurado um supermercado na região e que irão contratar “raparigas para as caixas”. Zé, do alto de seu machismo, inadmitte tal possibilidade de que a mulher o sustente. Como alternativa, Nina ainda propõe pedir dinheiro empresta à mãe dela, o que mais ainda Zé refuga veementemente, afirmando que preferia passar fome. Zé lamenta não ter aprendido um ofício qualquer. Nina tenta aliviar a tensão com pequenos mimos em dinheiro para Zé, o que lhe parece causar sensação ambígua de humilhação e consolo.

Em mais uma tentativa, Zé vai a um ferro-velho de carros e recebe uma proposta para laborar como motorista particular, uma parceria com Manel que trabalharia com o carro durante o dia e Zé, à noite. Aquele propôs inclusive emprestar o dinheiro a este, que ainda não tinha habilitação.

Ademais, Zé depara-se com a contradição de precisar trabalhar, mas não em subempregos ou em posições subalternizadas, perspectivas que conectam mais uma vez as realidades socioeconômicas de Brasil e Portugal, refletida no telefilme na representação de vilas lisboetas em situação precária e empobrecida, de forma que mesmo nesse tipo de vila, Zé e Nina encontram dificuldades extremas para se manter e sobreviver com o mínimo de dignidade. Nesse sentido, a pouca disponibilidade de ocupações

restringe-se ainda mais em face do desejo de Zé atuar em algum emprego mais prestigiado e que forneça melhores condições de vida a ele e a Nina.

De toda sorte, a princípio Zé anima-se com a proposta de trabalho de motorista, mas após reflexão, desiste, com receio até de bater com o carro alheio e piorar ainda mais sua desgraça econômica. Nina novamente insiste que sua mãe pode emprestar o dinheiro, mas Zé é incansável em negar qualquer ajuda de sua sogra, afirmando em tom sério-cômico que fora ela que o agourou e que não irá viver de “esmolos”.

Uma notícia que selará o destino do casal é dada por Nina: está grávida. Inicialmente é motivo de muita alegria entre eles. Zé continua a perambular pela cidade em busca de ocupação. Nina ouve um fado e arruma o jantar. É o prenúncio da tragédia que se avizinha. Zé atira o prato na parede ao saber que são croquetes dados por sua sogra. É nesse momento que Zé decide unilateralmente que Nina não pode ter o bebê: “Filho é um luxo, é para quem pode”, diz Zé. Assim, o tema do desemprego associa-se a outro tema complexo, tabu: o aborto. De forma geral, a dramaturgia pliniana plasma uma arena de litígios entre os personagens, pois como aponta Enedino (2009):

O teatro de Plínio Marcos apresenta-se como um forte círculo de tensão insuflado pelas constantes batalhas das personagens para garantir seu espaço no campo da sobrevivência. A ação verbal é rica e desencadeia uma verdadeira operação que abre com o fio da navalha o câncer social que a sociedade quer esconder. Uma sociedade que quer suavizar, com doses homeopáticas, o enorme processo de exclusão que se perpetua num país que não parece se comover com a população que trava batalhas diárias para sobreviver. (ENEDINO, 2009, p. 157).

É nessa perspectiva que se opera o conflito final da peça, pois, logo após longa conversa sobre a gravidez e desentendimentos, Zé, contudo, não aceita ser motorista de taxi e pai de uma criança no contexto de privação econômica em que vivem, já que a luta não é somente para se empregar, é também por uma superação de sua condição subalterna. Já Nina é inabalável em sua ideia de manter a gravidez, sempre disposta e esperançosa.

Totalmente transtornado, Zé não aceita que Nina vá para a casa da mãe dela, pois é lá que ela pretende manter sua gestação. Tem-se, nesse momento da ação dramática, uma tripla luta pela sobrevivência na qual o casal se encontra em polos contrários. Em um arroubo de insanidade, Zé, colérico, puxa Nina que colide com a barriga na mesa de jantar.

São apenas alguns segundos que selam o destino de ambos. Assim, termina tragicamente a história do casal na versão portuguesa da obra pliniana e que tem na peça de partida, um Zé mais violento, socando o ventre de Nina.

O filme não teve pretensão de realizar versão fiel ao texto dramaturgico de Plínio Marcos. Esse em verdade foi um mérito dos cineastas, já que a peça pliniana propiciaria muito bem esse tipo de adaptação mais direta, dentro de certos limites, mas essa perspectiva foi algo que sabiamente os diretores refutaram. Inclusive, o Zé de Plínio é torcedor do Corinthians, algo que o diretor do filme adaptou para o universo do futebol português, mas especificamente para o time do Benfica (atualmente chamado Sport Lisboa e Benfica), fundado em 1904 e que é o principal time de futebol lusitano. Esse então é outro ponto de convergência cultural entre os países, algo que provavelmente favoreceu a transposição fílmica lusa.

Na esteira das contribuições de Jacques Aumont e Michel Marie (2009), é pertinente ponderar que a ideia de adaptação está, há certo tempo, no epicentro das reflexões epistemológicas desde a gênese do cinema, uma vez que está concatenada às noções de “especificidade” e de “fidelidade”:

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

Com efeito, por um lado, um filme possui, em média, exibição de duas horas; por outro, um romance pode ser lido com maior tempo (horas, semanas ou até meses). Nessa linha de raciocínio, não é forçoso ponderar que inúmeros romances se tornam (dentro de um processo de adaptação literal) inviáveis. Assim:

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

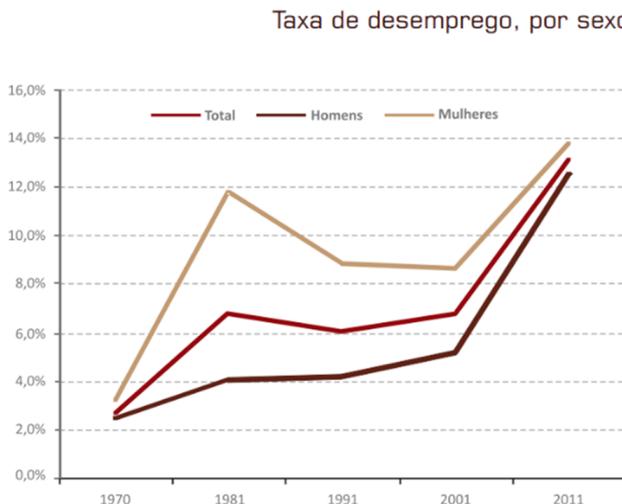
De acordo com a teórica Linda Hutcheon (2011, p. 27), “[...] quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s)”.

Notadamente, para a pesquisadora, a adaptação “[...] é repetição, porém repetição sem replicação. E há claramente várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo [...]” (HUTCHEON, 2011, p. 28).

Retornando à produção lusitana e seu contexto de criação artística, a trajetória trágica de Zé e Nina parece ter tido boa ressonância na Portugal dos anos de 1980, visto que o flagelo do desemprego está a consumir as energias da população jovem portuguesa, ávida por novos tempos após o longo período de exceção vivido pelo país.

Aqui cabe uma importante digressão, visto que a taxa de desemprego portuguesa do período vinha crescendo desde os anos de 1970 e foi progressivamente aumentando ainda mais, conforme se nota no gráfico abaixo do Instituto Nacional de Estatística de Portugal:

Figura 1 – Taxa de desemprego em Portugal 1970-2011, por sexo



Fonte: INE, I.P., Recenseamentos da População.

Fonte: https://www.ine.pt/ngt_server/attachfileu.jsp?look_parentBoui=216552396&att_download=n&att_download=y. Acesso em 15 maio 2022.

Ainda sobre a economia portuguesa do período, Neves (1994) aponta que justo entre os anos de 1983-85, período relativo tanto a tempo narrativo do filme quanto de sua produção, Portugal vivera processo recessivo em face de medidas impostas pelo FMI: “Em 1983 os problemas externos eram de novo agudos e um novo programa de estabilização do FMI foi aplicado, criando uma nova recessão em 1983-1985” (NEVES, 1994, p. 1025). Pondera, ainda, Neves, sobre um aspecto que nos parece comum entre Brasil e Portugal dos anos de 1980: a retomada democrática em paralelo ao uma atmosfera de esperança econômica e social, que não se realizou plenamente no período nos dois países:

Os anos 80 foram um período de consolidação das mudanças institucionais do regime democrático e de estabilização da sociedade. A liberalização externa dos mercados de bens, serviços e capitais dentro do «programa 1993» da CEE é um dos mais importantes elementos que criaram a possibilidade (ainda não garantida) de uma nova «idade de ouro» nos anos 90. (NEVES, 1994, p. 1025).

Outro fator de convergência econômica, ou dos seus discursos entre Brasil e Portugal, refere-se ao relativo, desigual e propalado crescimento econômico alcançado nos respectivos períodos ditatoriais em nosso país e em sua antiga metrópole, aqui, chamado de “Milagre Econômico” (década de 1970), e lá conhecido como “Idade de Ouro” (décadas de 1950 a 1970). Interessante que o referido ciclo econômico brasileiro começou em 1973, mesmo ano em que o crescimento econômico português, conforme anota Neves (1994), começou a declinar. Nesse contexto, fica patente a instabilidade econômica de ambos os países, que passaram por sucessivas e alternadas recessões, como traço comum entre eles durante toda a segunda metade do século XX.

Já no plano fílmico, no contraste com a peça de partida, os realizadores do filme optaram por implementar cortes de cenas, inversões de personagens como é o caso do locador da casa de Zé e Nina, visto que na peça é um senhor, o Raul, e no filme é uma senhora, D. Marlana. No nível interlocutório, também houve mudanças significativas, visto que algumas falas originalmente de Zé, no filme foram convertidas para a voz de Nina. É o caso justamente do relato de conversa sobre o despejo por falta de pagamento de aluguel. Em parte, esse diálogo na peça é feito entre Zé e Raul, e no filme tal conversa é integralmente feita entre a locadora D. Marlana e

Nina. Outra inversão interessante diz respeito ao relato da prisão de um dos moleques do futebol, o Toninho, filho do seu Miguel e dona Baiana. Na peça, o garoto é preso por “depenar um automóvel” quando estava trabalhando com lavagem de carros. No filme português é o próprio Zé que labutava como lavador de carros, emprego que se viu despedido. Logo, a cena inicial do filme difere da peça, pois no filme Zé joga bola com os moleques durante o dia em um parque e Nina os vê de um banco de pedra ao lado, ao passo em que na peça, ela está em casa preparando o jantar e quando Zé está a demorar, ela o chama pela janela. Outro aspecto de distinção é que no filme Nina lê revistas de fotonovela, ao passo em que na peça de origem, ela ouve a novela no rádio. Por oportuno, o título da novela contido na peça, que inclusive reproduz textualmente alguns diálogos da novela é muito sugestivo: “Separados pelo destino”, uma direta alusão ao desfecho da peça e história do pobre casal. De igual modo, a palavra “destino” no contexto da tragédia clássica tem implicações profundas, e também no espírito lusitano. Não é por acaso que Nina no filme ouve e canta um fado, gênero da canção lusa que tem justamente como sinônimo direto a ideia de destino.

Outro aspecto que distingue peça e filme é a economia de palavras presente na obra fílmica e também uma conformação da personagem do Zé um pouco mais moderada em termos de linguagem, de forma que houve certa modalização discursiva, provavelmente para não “chocar” os espectadores portugueses com o inteiro teor da língua ácida do dramaturgo brasileiro, embora há que se sopesar, conforme enfatiza Enedino et. al (2021) que “Em *Quando as máquinas param*, Plínio Marcos apresenta à dramaturgia brasileira personagens às margens da sociedade, com diálogos repletos de frases cruas, diretas, e sem ornamentos embelezadores, com ataques e defesas” (ENEDINO et al., 2021, p 63-64). Ainda sobre a linguagem de Zé e Nina, dialogia que em vários momentos, tanto na peça quanto no filme se contrapõem, cabe destacar que:

As gírias e palavras proferidos por Zé, contrapõe-se a fala de Nina, atravessada por formações discursivas do âmbito dos discursos subalternos e do discurso religioso [...] Na sequência, o tom é leve; a discussão sobre os problemas cede lugar a um diálogo sobre amenidades, sobre o lazer como válvula de escape para as tensões. (ENEDINO et al., 2021, p. 65).

Mesmo a Nina do filme é ainda mais doce, ingênua e sutil que a Nina de Plínio Marcos. Percebe-se também que houve alterações inclusive nos nomes de alguns dos personagens, tudo para contextualizar a trama ao cenário vivido por Portugal na época. Todas essas diferenciações são aqui lembradas apenas para traçar as escolhas dos realizadores fílmicos frente ao texto original, que sabiamente quase sempre não se curvaram à imposição dos ideários críticos de fidelidade, hoje já superados, mas que ainda estavam em voga no período da referida produção fílmica. É curioso pensar como foi a recepção do filme em Portugal em 1985, dado que este foi transmitido e produzido para exibição na TV, aliás, para o único canal de TV de Portugal da época. Assim, ao cabo, parece que, ao nível apenas hipotético, a escolha por filmar tal obra pliniana no horizonte português tem menos relação com a obra em si e seu autor, e mais conexão com um desejo dos realizadores de apresentar, via cinema realista, a situação econômica lusitana e de redesenhar as perspectivas culturais portuguesas em face da abertura política, visto que tal obra pliniana seria de difícil aceitação por parte da censura lusitana em voga até meados dos anos de 1970. Ocorre, todavia, que, para, além disso, é bastante indicial que neste caso concreto, operou-se uma nova relação cultural entre Brasil e Portugal, dado que a cultura, a canção e a TV, e mais ainda, o teatro brasileiro foi ao longo do século XX e doravante, amplamente encenado em terras lusas. Nesse sentido, a condição anterior brasileira de subalternidade cultural, vivida no período colonial e também pós-colonial, converte-se, hoje, em uma relação que hoje o Brasil pode ser visto, em alguma medida, culturalmente mais influente nessa relação bilateral, a despeito da maciça presença do Instituto Camões no Brasil. Esse filme é exemplo ilustrativo e eloquente, sobretudo ao se considerar que Plínio Marcos fora por muito tempo, e ainda é, autor marginal no Brasil, e tal dramaturgo figurar no cinema, mesmo feito para a TV portuguesa, como é caso, é muito significativo.

Acerca do contexto do canal português RTP e as demandas sociais e políticas pela ampliação de meios midiáticos de disseminação de obras e referências culturais lusitanas, Sousa (2019), entre outras questões relevantes, ressalta que essa tentativa de revalorização da cultura literária portuguesa via cinema, em face da escassez de recursos econômicos e limitados recursos técnico-cinematográficos, não chegou ao mesmo patamar que o Brasil, por exemplo. Ainda Sousa (2019) destaca o filme *Quando as*

máquinas param dentro de um desses projetos de telefilmes, chamado “Em Lisboa uma vez” (SOUSA, 2019, p. 7). Esse percurso de reflexões vai em direção às considerações teóricas de Spivak (2010), especialmente no que tange a necessidade de questionar não somente os discursos científicos hegemônicos ocidentais, mas também os discursos artísticos hegemônicos do ocidente e suas imposições veladas de superioridade.

Considerações finais

Plínio Marcos foi um intelectual da práxis exatamente nesse sentido de descentrar e desconstruir hierarquias do pensamento estético. Sua postura era radical ao ponto de nunca ter sequer saído do Brasil, mesmo nos piores momentos dos anos de chumbo.

Por tudo exposto, considera-se que a versão fílmica de *Quando as máquinas param*, a única que se tem notícia até agora⁹, feita em Portugal, preserva o espírito da voz pliniana justamente por não se assujeitar a ela, confrontando seus contornos discursivos e acomodando à situação socioeconômica vivida por Portugal, convertendo a obra fílmica de singularidade e independência artística, pois não é mera cópia do texto teatral, embora haja inúmeras equivalências e correspondências entre elas, e também porque Plínio Marcos já era relativamente conhecido em Portugal nos anos de 1980, mas tal qual ocorre até hoje no Brasil, sua figura, obra e legado

⁹ Há uma indicação de uma versão televisiva feita por Marco Antônio Braz, conforme texto abaixo: “*Quando as Máquinas Param* - A obra do dramaturgo Plínio Marcos ganhou versão televisiva na adaptação do diretor Marco Antônio Braz. Escrita na década de 70, é um retrato cruel e poético de um amor que tenta sobreviver diante da realidade brasileira. O texto continua atual e mostra a crise conjugal de um casal diante do desemprego e de uma gravidez inesperada”. Domingo, à meia-noite Fundação Padre Anchieta – TV Cultura. Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.gov.br/ultimas-noticias/roteiro-do-diario-oficial-agenda-cultural-de-3-a-9-de-agosto/>. Acesso em: 14 maio 2022. A obra audiovisual, sob a direção de Marco Antônio Braz, foi exibida no âmbito do projeto *Direções*, por um novo rumo na teledramaturgia da TV Cultura e o SESCTV (05/08/2007: *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos, direção de Marco Antônio Braz). Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/direcoes/>. Acesso em: 15 maio 2022. Também é digna de nota a apresentação dessa peça em espetáculo de 85 minutos, transmitido ao vivo em canal do Youtube do Centro Cultural São Paulo, em encenação dirigida por Kiko Rieser. Cf. informações disponíveis em: <https://xpromocoes.com/2021/03/19/quando-as-maquinas-param-de-plinio-marcos-estreia-em-versao-online/>.

teatral permanecem sob um reconhecimento límbico, isto é, remanesce uma aura de marginalidade artística, estética e dramaturgica em relação ao autor, que é lido, encenado e analisado por poucos em comparação ao colossal contingente de sujeitos excluídos representados em sua obra. E se no Brasil é assim, em Portugal não poderia ser diferente. A referida aura talvez seja vista pelos conhecedores do trabalho teatral de Plínio Marcos como uma característica distintiva, e de fato o é, mas também instaura um afastamento típico da hipocrisia social brasileira. Nessa dinâmica, a peça e o filme *Quando as máquinas param* contribuem para nos lembrar dos vínculos históricos, culturais e econômicos entre Brasil e Portugal. A própria origem de Plínio Marcos, que tem de sua ascendência paterna sangue português, nos faz lembrar dessa ampla e complexa rede de relacionamentos entre esses países.

Plínio Marcos também, como Zé, em parte seu *alter ego*, lutou a vida toda para conquistar, a despeito das adversidades e truculências políticas e barreiras sociais brasileiras, não somente uma ocupação profissional digna, mas a sua realização pessoal e emancipatória como sujeito histórico. A sua projeção internacional exemplificada no filme português é mais uma das demonstrações da força, perenidade e êxito de sua obra teatral e ação política, binômio inseparável.

Referências

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

BALOGH, A. M. *Conjunções, Disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2005.

BARROS, J. d'A. Cinema e história—as funções do cinema como agente, fonte e representação da história, *Ler História*, 52, p. 127-159, 2007. DOI: <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.2547>.

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

DIÁRIO DE LISBOA, nº 21911, Ano 65, Sexta-feira, 15 de novembro de 1985, p. 20, Fundação Mário Soares/ DRR - Documentos Ruella Ramos,

Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_3244. Acesso em: 16 jun. 2022.

DIÁRIO DE LISBOA, nº 21911, Ano 65, Sexta-feira, 15 de novembro de 1985, p. 23. Fundação Mário Soares/ DRR - Documentos Ruella Ramos, Disponível em: http://hdl.handle.net/11002/fms_dc_3244. Acesso em: 16 jun. 2022.

ENEDINO, W. C. et al. *A presença da ausência: a subalternidade na dramaturgia (bem) dita de Plínio Marcos*. Prefácio de João Adalberto Campato Jr. 1. ed. Campinas: Pontes Editores, 2021.

ENEDINO, W, C. *Entre o limbo e o gueto: literatura e marginalidade em Plínio Marcos*. Campo Grande/MS: Ed. UFMS, 2009.

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

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

MENDES, O. *Bendito Maldito: uma biografia de Plínio Marcos*. São Paulo: Leya, 2009.

NEVES, J. L. C. O crescimento económico português no pós-guerra: um quadro global *Análise Social*, vol. XXIXK (128), p. 1005-1034, 1994 (4.º). Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223378178X8sYF6cn2B169AP4.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2022.

OLIVEIRA, A. M. de; SILVA, A. R. da. A significação do silêncio em *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos, *Revista Athena*, [S. l.], v. 17, n. 2, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/4404>. Acesso em: 14 maio. 2022.

QUANDO AS MÁQUINAS PARAM. (Parte I e II). Direção: Luís Filipe Costa. Argumento e diálogos: Pedro Belo e Luís Filipe Costa. Série “Em Lisboa uma Vez”. Portugal: RTP 1, 15 novembro 1985. 53 min. 45s. Colorido. Versão digital de filme feito para TV. Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/quando-as-maquinas-param-parte-i/> e <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/quando-as-maquinas-param-parte-ii/>. Acessos em: 03 maio 2022.

PLÍNIO MARCOS. Quando as máquinas param. In: *Plínio Marcos: obras teatrais: noites sujas*. (Org.). Alcir Pécora. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2016, p. 125-184. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/wp-content/>

uploads/2020/01/Plinio-Marcos-V-2-Noites-sujas-WEB.pdf. Acesso em: 14 maio 2022.

PORTUGAL. MINISTÉRIO DAS FINANÇAS, SECRETARIA DE ESTADO DO TESOURO. *Aspectos da evolução e da gestão da dívida pública em Portugal*. Lisboa, 1991, p. 9. Disponível em: https://purl.sgmf.gov.pt/COL-MF-0025/1/COL-MF-0025_item1/COL-MF-0025_PDF/Aspectos1_revisto.pdf. Acesso em: 23 fev. 2023.

RATTNER, H. Inquérito sobre o Desemprego em São Paulo. *Rev. adm. empres.* 4 (12), Set 1964. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-75901964000300006>. Acesso em: 10 maio 2022.

SOUSA, I. A. *Televisão e ficção televisiva em Portugal (1974-1992). Do advento da democracia à liberalização da atividade televisiva*. Tese (Doutorado). Porto: Universidade Lusófona do Porto, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10437/10022>. Acesso em: 13 jun. 2022.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

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.