

ADAPTAÇÕES DE *DOIS PERDIDOS NUMA NOITE SUJA*

Wagner de Lima Alonso (UEPA)

Joel Cardoso (UFPA)

1

RESUMO: É difícil precisar quando o ato de adaptar textos pré-existentes foi introduzido efetivamente nas produções artísticas. O certo é que as migrações de uma linguagem para outra, de um suporte para outro, já vêm de longa data. No contexto atual, este recurso é quase um hábito, a tal ponto que, agora, torna-se difícil precisar quando um texto não está conectado de algum modo a outros muitos textos. Nesse artigo, ocupamo-nos de quatro autores – Alberto Moravia e Plínio Marcos da literatura, e Braz Chediak e José Joffily do cinema. Tais autores nos interessam, sobretudo, pelas as relações intersemióticas que se estabelecem nos processos adaptativos que partem de um conto de Moravia, *O terror de Roma*, mas ganham, a nosso ver, especial importância em Plínio Marcos, com a peça *Dois perdidos numa noite suja*, de onde advieram duas adaptações para o cinema. Tomando como base as teorias que tratam das traduções intersemióticas, preconizadas, entre outros, por Julio Plaza e Isaias Latuf Mucci, indubitavelmente as adaptações, aqui consideradas como processos geradores de novas obras, independentes em sua nova unidade, mas relacionadas em sua intertextualidade, não comportam mais comparações hierarquizantes no âmbito de valores, mas, se contrapostas, podem, no âmbito da recepção, propiciar uma leitura conjunta enriquecedora.

Palavras-chave: Teatro. Cinema. Adaptação. Plínio Marcos. *Dois perdidos numa noite suja*.

Introdução

Dois perdidos numa noite suja, título de uma obra inicialmente formatada como drama enquanto gênero literário, foi escrita em 1966, por Plínio Marcos (1935–1999), autor nascido em Santos, cidade do interior do estado de São Paulo. Mais tarde, o texto foi levado para o Cinema pelos diretores Braz Chediak (1970), e José Joffily (2002). Ambos os diretores mantiveram o título original.

As transformações de obras literárias em filmes podem ser interpretadas como **adaptações**. Porém é conveniente, antes de quaisquer considerações sobre o assunto, uma caracterização mínima sobre o ato de adaptar que afaste de uma compreensão, aqui indesejada, de que toda adaptação imprime, sobre o texto que a motivou, uma redução, suavização ou violação, para citar apenas alguns dos termos mais empregados.

Adaptações

[...] são passíveis, quase sempre, de modificações – algumas, aliás, significativas, quanto ao aspecto temporal, espacial e/ou social, se se levar em consideração a concepção hipo(con)textual¹. [...] cabe ao criador [adaptador] resguardar ou não, no processo diegético, a integridade da obra que origina o filme [...] (SILVA, 2010, p.31).

2

Compreender processos adaptativos desta maneira implica reconhecer que são empregados uma riqueza de procedimentos que fazem das adaptações novas obras, hipertextos que, mesmo declarando sua relação com obras anteriores, também podem ser tratados como objetos autônomos, dotados de características próprias. As observações decorrentes das relações entre os dois ou mais textos (em qualquer suporte) envolvidos devem ser úteis para apreensão do processo adaptativo.

A mudança de suporte em uma adaptação pode ser associada ao processo intersemiótico. Mucci (2014) aponta para as possibilidades que se abrem nesse trânsito, citando uma “circularidade sígnica” e “infinito o processo da produção de sentido”.

A concepção de Plaza (2003) também reforça a ideia do adaptador-tradutor como um criador:

A Tradução Intersemiótica se pauta, então, pelo uso material dos suportes, cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como *interfaces*. Sendo assim, o operar tradutor, para nós, é mais do que a ‘interpretação de signos linguísticos por outros não-linguísticos’. Nossa visão diz mais respeito às transmutações intersígnicas do que exclusivamente à passagem de signos linguísticos para não-linguísticos (PLAZA, 2003, p. 67, grifo do autor).

Nos objetivos dos adaptadores, há “[...] várias intenções possíveis por trás do ato de adaptar: o desejo de consumir e apagar a lembrança do texto adaptado, ou de questioná-lo, é um motivo tão comum quanto a vontade de prestar homenagem, copiando-o” (HUTCHEON, 2013, p. 28).

¹ Os textos anteriores aos processos adaptativos são considerados “hipotextos”, já as adaptações decorrentes, “hipertextos”.

É, portanto, sob essas diversas perspectivas de adaptações, que o trabalho cinematográfico de Chediak e Joffily sobre *Dois perdidos numa noite suja* será tratado aqui.

Plínio Marcos, o teatro e Alberto Moravia

Ainda que esse estudo tenha como principal objetivo as transposições do suporte de texto escrito para a imagem do cinema, é oportuna essa digressão que reforça ainda mais a valorização dos processos adaptativos como interesse de expressões artísticas.

Plínio Marcos, como consta em Magaldi (1966), construiu sua peça teatral tomando como ponto inicial uma obra do escritor italiano Alberto Moravia (1907 – 1990). O texto ao qual o crítico de teatro se refere é o conto intitulado *O terror de Roma*. Marcos e Moravia trabalham sob o signo da palavra, mas há uma modificação no gênero literário utilizado, alterando em consequência as características da escrita.

No conto de Moravia, um dos personagens (não nomeado) narra suas desventuras na companhia de Lorusso. Ambos vivem em condições subumanas, realizam pequenos trabalhos informais (“bicos”), e dormem juntos num porão de aluguel em Roma. O narrador, que usa sapatos velhos, acredita que, conseguindo novos, poderia mudar os rumos da sua vida miserável. Também admira e deseja os sapatos de Lorusso, melhores que os seus. Essa obsessão pelos sapatos é fundamental para o encadeamento da narrativa. Os eventos da história são impulsionados pela diligência do narrador em obter seu novo par de sapatos.

Lorusso sabe tocar pífaro, e imagina que, se tivesse seu próprio instrumento, também poderia modificar sua condição socioeconômica. Utiliza seus sapatos, objeto de desejo do parceiro, para ironizá-lo. O interesse pelo pífaro não assume o interesse atribuído aos sapatos. Antes, serve para justificar a parceria do narrador com Lorusso.

Os personagens vivem em constantes desentendimentos e, não se resignando às suas condições, planejam um assalto a um casal de namorados indefesos, com o objetivo de conseguir recursos que financiem suas aspirações. Após viabilizarem o plano, novamente se desentendem na partilha dos bens adquiridos e iniciam uma briga que chama a atenção dos outros moradores do local, no qual alugavam o porão. Os

moradores acionam a polícia, que prende os dois. Já na delegacia, o narrador percebe que, durante a briga, conseguiu ficar com os sapatos de Lorusso, e que agora os calçava.

Por ser um conto, toda a história se dá num curto espaço de tempo, um recorte temporal de poucos dias na vida dos personagens. Suas características também não são exploradas mais do que o necessário para justificar necessidades e planos. Não há maiores descrições sobre o contexto de Roma durante o evento narrado.

O interesse de Plínio Marcos sobre o texto de Moravia pode ser justificado sob dois aspectos predominantes. Primeiro, o tema e a ambientação do conto, extremamente verossímeis, e representativos das desigualdades sociais contemporâneas. Marcos, além de uma forma de expressão artística, acreditava no teatro como uma “tribuna livre onde se pode discutir até as últimas consequências os problemas dos homens” (MARCOS, s/d., p. 1).

Essa orientação é nítida na produção de Marcos, e *Dois perdidos numa noite suja* é um exemplo disso. O autor utilizava suas peças como instrumento de denúncia das mazelas capitalistas que o incomodavam e, nesse sentido, o conto de Moravia era extremamente eficaz: expunha a condição de seus personagens como vítimas incontestáveis do capital. A verossimilhança do conto é também um elemento que favorece o impacto catártico desse tipo de texto dramático de Plínio.

Outra característica do texto de Moravia que favorecia os interesses de Marcos é o amplo uso de diálogos. Em sua adaptação, Marcos compõe seu texto quase que exclusivamente com diálogos. São raras e muito curtas as indicações de ações para os personagens. Apesar do uso dos diálogos configurar uma das principais características do gênero dramático na literatura, em *Dois perdidos numa noite suja* esse aspecto ganha contornos ainda mais intensos e cria o impacto da obra (ou seja, a tensão). Toda a peça se passa dentro do pequeno quarto que os personagens dividem. As ações que ocorrem fora desse ambiente advêm das falas dos protagonistas. São diretas e incisivas, em ritmo intenso, se sobrepondo, às vezes, com vocabulário adequado (incluindo gírias, ofensas e palavrões), ao contexto do submundo em que vivem. Com o uso preciso dos diálogos, Marcos consegue criar a “tensão” que Staiger (1997) apresenta como característica do gênero dramático.

Sobre isso, em sua crítica à encenação de 1966, Bárbara Heliodora afirma que

não existe uma só palavra que não contribua para a composição geral da imagem, e que a ela não se integre, constituindo um todo de tal modo unificado, de tal modo voltado para a criação de uma visão dramática do homem nas condições mais extremas da existência, que espanta que ocorra a quem quer que seja destacar desse maravilhoso complexo esta ou aquela palavra para ser avaliada fora de seu contexto (HELIODORA, 1966).

5

Marcos aproveita quase tudo do conto de Moravia. Entre as transformações propostas por Marcos estão a já mencionada modificação do gênero literário (do conto para o teatro); o título e os nomes dos personagens: Tonho (o narrador de Moravia) e Paco (em substituição a Lorusso); e o contexto em que a narrativa ocorre – como observa Magaldi (1966), o autor “deu às duas personagens um cunho brasileiro, a verdade do nosso submundo, desde o corte psicológico à linguagem crua”. Além disso, o autor altera de maneira fundamental o desfecho quando, sem serem presos, Tonho se impõe a Paco na partilha dos bens roubados, toma-lhe os sapatos e o assassina com um tiro no rosto. Após o crime cruel, Tonho se autoproclama um indivíduo “perigoso” e “mau”.

Moravia dá igual sorte aos seus personagens, a prisão. Marcos, entretanto, cria, no desfecho, uma atroz fatalidade para o destino de Tonho: o imigrante, com planos de conseguir trabalho honesto e ascender socialmente, incorpora e até potencializa (com o assassinato) a violência de Paco, torna-se ele próprio uma nova criatura do submundo. Se, para Moravia, o crime não compensa; para Marcos, é o único caminho. No submundo criado por Marcos, o código de ética é não ajudar ninguém e levar vantagem sempre que possível.

Já as experiências de adaptação do texto de Marcos para o cinema obtiveram resultados extremamente distintos.

Plínio Marcos, o cinema e Braz Chediak

Chediak optou por conservar quase na íntegra o texto original e, nesse aspecto, nenhum dos discretos acréscimos ou cortes alteram o sentido da obra.

Agora sob o signo do audiovisual, Chediak ocupou-se muito mais em procurar soluções imagéticas para o texto. As transformações operadas – como as introduções aos quadros que explicaremos adiante – são muito mais consequências da intersemioticidade entre o texto literário e a linguagem cinematográfica do que de um processo de recriação da obra de Marcos. Chediak não alcança, dessa forma, as amplas possibilidades da tradução intersemiótica como as apresentadas por Plaza (2003).

A narrativa de Chediak segue a sequência do texto, com uma modificação estrutural, uma curta introdução fílmica antes de cada parte da peça (que Marcos chamou de quadros, seis ao todo), cuja função é antecipar alguns elementos presentes nos diálogos do quadro que se seguirá. O cineasta é ritualístico na utilização desse recurso em todo o filme e a intervenção mais importante é logo a primeira, que funciona como um prólogo². O filme inicia com uma sequência de cenas externas. A primeira apresenta um garoto, vendedor de jornais, anunciando em voz alta manchetes policiais como “vendeu o filho por um milhão” e “preso o tarado da zona sul”. Aparece Paco entrando num boteco onde alguns bêbados cantam boleros. Um corte leva direto à rotina dos mercados (local em que Tonho e Paco trabalham) onde caminhões desembarcam mercadorias. Um novo corte e Tonho é apresentado, num processo seletivo para obtenção de emprego, em meio a uma prova de datilografia. O próximo corte leva ao momento mais importante do prólogo: Tonho caminha com uma mala (que evidencia sua condição de imigrante). O plano fechado em seus pés mostra seus sapatos velhos, fato evidenciado pela contraposição aos pés de um outro caminhante com sapatos novos.

A caminha é entrecortada pela exibição de classificados de jornais com anúncios de empregos. Finalmente, Tonho chega ao local em que aluga uma cama num pequeno quarto onde já está Paco. Os dois se conhecem e iniciam os diálogos da peça de Marcos. Todos os elementos essenciais para a trama são já apresentados pelo prólogo. O submundo das cidades, o ambiente de Paco, a busca de Tonho por emprego e sua condição de imigrante e, principalmente, os sapatos velhos.

² “Parte que antecede a peça propriamente dita [...] como o início da função, fornecendo-lhe dados considerados necessários à boa compreensão da peça (PAVIS, 2008, p. 308)”.

Através da linguagem cinematográfica, pontuando a introdução de cada quadro, Chediak complementa com imagens aquilo que o leitor precisaria inferir das entrelinhas dos diálogos de Marcos. Utiliza, assim, a facilidade que o cinema oferece em utilizar várias locações sem a necessidade de se trocar cenários num palco. O jogo introduções-quadros também confere um ritmo peculiar ao filme, ainda muito próximo do teatral.

Nas cenas internas, o ritmo é ditado pela agilidade dos diálogos, preservados do texto de Marcos, que orientam os cortes e a montagem. O diretor alterna a captação das imagens, principalmente, em planos médios, americanos e fechados, o que valoriza a interpretação e expressão facial dos atores. O filme de Chediak funciona como um registro da peça encenada num palco, oferecendo ao espectador, como diferença, os pontos de vista selecionados com a câmera, em oposição ao “plano geral” fixo, presente numa experiência de teatro com palco italiano. Após o lançamento do filme, em entrevista, o próprio Plínio Marcos, ainda na década de 1970, declarou ter essa mesma percepção da adaptação de Chediak. A postura de Chediak sobre a obra de Marcos é completamente diferente da de José Joffily que, também através do cinema, construiu sua leitura de *Dois perdidos numa noite suja*.

Plínio Marcos, o cinema e José Joffily

Em sua adaptação, José Joffily recriou, em grande medida, a história de Marcos, tão preservada por Chediak. Optou por aproveitar apenas algumas características dos personagens e da ambientação. O resultado é paradoxalmente distante e próximo da obra de Marcos, conclusão só possível se o filme for interpretado e vivenciado em suas possibilidades intertextuais. Joffily trabalha sobre diálogos completamente modificados, cria eventos novos e inclui questões de gênero e relações amorosas ao enredo.

A trama, agora, se passa nos EUA, símbolo máximo do capitalismo e, portanto, ambiente oportuno para demonstrar suas mazelas. Assim, modifica o contexto, mas preserva o tema principal (a busca por ascensão social). Tonho é um imigrante brasileiro que tem como objetivo retornar ao Brasil em melhores condições socioeconômicas. Mas se o desejo de ascensão social (significado) permanece (é agora o *american way life*), Joffily elimina o significante mais importante das três versões anteriores, os sapatos.

Eles reaparecerão no último terço do filme, como botas, e com importância relativizada, explicada mais à frente.

Quanto a Paco, é, na verdade, Rita. Uma garota que, o filme sugere, mas não confirma, fugiu dos pais, no Brasil, após ter sofrido algum tipo de violência sexual em casa. Essa experiência negativa parece estar relacionada, pelo menos parcialmente, à sua identidade masculina. Sonha tornar-se uma cantora de sucesso na América do Norte, fato que evidencia uma referência ao pífaro de Lorusso (em Moravia) e à flauta de Paco (em Marcos), em todos os casos, atividades ligadas à música. Paco usa drogas e sobrevive morando nas ruas de Nova Iorque, cantando *RAP* nas calçadas e, principalmente, realizando sexo oral em banheiros públicos com clientes que acreditam que ela seja um garoto. Dessa maneira, Jofilly inicia sua recriação, alterando de forma incisiva o universo diegético das outras versões. A sequência cronológica da narrativa não é linear, outra inovação. Já na primeira sequência o diretor lança mão do recurso do *flashback*.

O filme, como o texto de Marcos e a versão de Chediak, preserva um clima tenso, demonstrando as dificuldades de Tonho e Paco em sobreviverem na cidade. Tonho não consegue um novo emprego e, quando estão em casa, se desentendem constantemente, exatamente como na versão de Marcos. Jofilly inclui de forma cabal, no enredo, o tema do interesse amoroso de Tonho por Paco e relativiza, assim, o foco exclusivo na corrida antissistema dos personagens.

Em uma tarde quente, Paco está com pouca roupa. Tonho a observa com desejo. Ao perceber, Paco se insinua, mas de maneira irônica, sugerindo que não tinha interesse real num envolvimento ou relação amorosa/sexual. Num momento posterior do filme, Tonho e Paco chegam a se abraçar e quase acontece um beijo; mas, num surto, Paco ataca Tonho com um alicate e diz a ele que não deve tocá-la, pois não é seu marido, namorado ou pai, o que reforça a sugestão de ter sofrido com uma violência sexual incestuosa e que sua identidade masculina é uma espécie de defesa. A relação amorosa, que nunca se concretiza, inserida por Jofilly, não transforma o filme em uma “história de amor”, ao contrário, com contornos complexos ao fato gerado, o diretor cria

densidade na textura do enredo, investindo na adaptação como recriação e trabalho autoral.

Os sapatos das versões anteriores, aqui representados por botas, reaparecem em Joffily, mas como um resquício das versões anteriores, uma citação. Um dia Paco volta para casa calçando botas novas. Tonho pergunta como as conseguiu, e ela diz que as comprou por quinhentos dólares. Isso enfurece Tonho, que associa o valor à passagem que precisa para retornar ao Brasil, mas Paco não demonstra nenhum arrependimento, e afirma que não ajudará Tonho em nenhuma hipótese.

O episódio do assalto também está presente nessa versão. O plano é surpreender um cliente sexual de Paco. Com sua participação, Tonho obteria os quinhentos dólares desejados.

Um dos recursos mais expressivos utilizados por Joffily na estruturação de sua narrativa utiliza a música em uma sequência inusitada ainda antes do filme chegar à metade de sua duração. Tonho encontra nas coisas de Paco (que dormia) sua identidade com o nome de Rita e uma foto em que ela aparece com cabelos longos. O olhar de Tonho sobre Paco sugere afeto e interesse amoroso. É a primeira vez, no filme, que este novo tema vem à tona. Ainda que até esse momento, e depois dele também, toda a narrativa tenha sido construída sobre dificuldades na vida dos personagens e cenas violentas, há um corte que mostra ambos passeando pelas ruas do subúrbio de Nova Iorque, felizes, sorrindo, e recolhendo objetos que podem ser úteis em casa.

Essa sequência é precisamente delimitada pelo uso extradiegético³ de um trecho de música instrumental (com um tema melódico da canção “2 perdidos”, de Arnaldo Antunes e Dadi). Com a utilização da música, o cineasta não só cria para o trecho um clima distinto do filme, como o destaca. Até este ponto no filme, Joffily utilizara muito pouco a música, e principalmente de forma diegética, como quando Paco aparecia trabalhando, cantando pelas ruas da cidade.

³ “Entendemos como música diegética, la que forma parte del elemento narrativo y que nos permite ver el agente sonoro en pantalla [...]. Finalmente, podemos hablar de música o de sonidos extradiegéticos cuando no forman parte del universo de la imagen pero la condicionan [...] (RADIGALES, 2008, p. 28).”

O uso da música no trecho ganha importância quando se caracteriza como um *mise en abyme*⁴. Esse recurso é identificado na última sequência do filme, quando Tonho abandona Paco, quando ele caminha sobre uma ponte com sua mala e as botas de Paco, ao som da mesma canção, dessa vez, porém, em uma versão com letra e música. A letra narra uma possibilidade de relacionamento amoroso não consumado. Antes de ir embora, Tonho havia admitido seu interesse amoroso por Paco, que sozinha, ainda sussurrou pedindo sua volta, sugerindo que, talvez, nutrisse também um interesse por Tonho.

O desfecho dessa versão também altera o das anteriores: não há prisão, tampouco a morte de Paco. Na última cena, antes de ir embora, Tonho assume a impiedade de Paco, mas não incorpora nenhuma crueldade. Não atira, e demonstra compaixão, cobrindo-a com um casaco, após tê-la constrangido ao deixá-la nua.

Em síntese, Jofilly recontextualiza a história, recaracteriza os personagens, inclui temas no enredo, quebra a linearidade cronológica, altera o desfecho e recorre com mais ênfase aos recursos da linguagem cinematográfica, conseguindo um ritmo realmente diferente do teatral. Por todas as modificações realizadas em sua versão e, ainda assim, sua evidente relação com os textos anteriores, consegue imprimir uma marca inovadora e significativa em seu trabalho.

Uma leitura dentre muitas possíveis (conclusão)

Na perspectiva de adaptação aqui proposta, após termos perpassado, com algum vagar, pelas obras referidas nesse artigo, não cabe a formulação de um *ranking* comparativo com a finalidade de instaurar entre elas juízos de valor. No entanto, é possível apontar pontos relevantes de cada uma das obras. Procuramos compreender como as formas de expressão artística se comportam, em seus respectivos processos criativos, estilísticos e formais, quando postas em contraponto.

⁴ Um conceito de André Gide para o campo literário. “A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. [...] abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenômeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. (E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS, 2014)”.

No caso de *Dois perdidos numa noite suja*, todos os autores conservaram elementos narrativos presentes nas quatro versões mencionadas: a ambientação no submundo das cidades, o crime, a violência, a ação do assalto, personagens em condições subumanas, o local precário que dividem para dormir e, como tema, o desejo de ascensão social. Mas o discurso utilizado na construção de cada narrativa é único.

Para o receptor, a fruição dos discursos presentes em cada adaptação se potencializa qualitativamente quando é um processo intertextual, onde sua experiência será sempre integrada à sua leitura dos textos relacionados (HUTCHEON, 2013).

Referências

HELIODORA, Bárbara. **Crítica de Barbara Heliodora**. São Paulo: [1966]. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/2perdidos-barbara.htm>>. Acesso em: 26 out. 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: UFSC, 2013.

MAGALDI, Sábato. **Dois perdidos, um achado**. São Paulo: [1966]. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/criticas/2perdidos-sp-sabato.htm>>. Acesso em: 26 out. 2014.

MARCOS, Plínio. **Entrevista**. [s/d.]. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=wUeFv8qw-Lg>>. Acesso em: 28 out. 2014.

MARCOS, Plínio. Manuscrito. **Reflexões sobre a arte cênica**. [s/d.]. Disponível em: <<http://www.pliniomarcos.com/manus.htm>>. Acesso em: 26 out. 2014.

Mucci, Latuff Isaias. E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. **Intersemiotividade**. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=440&Itemid=2>. Acesso em: 25 out. 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RADIGALES, Jaume. **La música em el cine**. Barcelona: UOC, 2008.

RITA, Annabela. E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS. **Mise em abyme**.
Disponível em:
<[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1564
&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1564&Itemid=2)>. Acesso em: 28 out. 2014.

SILVA, Joel Cardoso da. **Nelson Rodrigues: da palavra à imagem**. São Paulo:
Intercom, 2010.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo
Brasileiro, 1997.